

SUPPLEMENTUM

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE

ACTA GERMANICA  
et  
ACTA ROMANICA

I. ORSZÁGOS GERMANISZTIKAI — ROMANISZTIKAI  
SZIMPOZION SZEGED

1980. szeptember 3—5

HUNGARIA

SZEGED

198



ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS

DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE

ACTA GERMANICA et ACTA ROMANICA

/supplementum/

I. ORSZÁGOS GERMANISZTIKAI-ROMANISZTIKAI SZIMPOZION

SZEGED, 1980. szeptember 3-5.

HUNGÁRIA

SZEGED, 1981

REDIGUNT

MIKLÓS FOGARASI

ELŐD HALÁSZ

ANNA MÁRIA HALÁSZ

GÉZA NAGY

ADIUUVANTIBUS

RÓZSA KÁSZONY

ÉVA MARTONYI

HU ISSN 0324-6523 ACTA UNIV. SZEGED A. JÓZSEF NOM.

HU ISSN 0567- 8099 ACTA ROM.

ISBN 963 481 204 X



## K R Ó N I K A

1980. szeptember 3-5. között rendeztük Szegeden az első Országos Germanisztikai-Romanisztikai Szimpozion-t. A szimpozion rendezését a Szegedi József Attila Tudományegyetem Német, Angol, Francia és Olasz Tanszéke vállalta. Halász Elődné, az Angol Tanszék vezetője kezdeményezésére Halász Előd, Fogarasi Miklós és Nagy Géza tanszékvezetők részvételével Rendező Bizottság alakult, Kászonyné Tóth-Mádi Rozália, Martonyi Éva, Szőnyi György Endre, valamint Ivánku Jánosné, Kiss Vera és Müller József szervező közreműködésével.

A szimpozion-t két szekcióban rendeztük meg. Az irodalmi szekció központi témája "Irodalom és filozófia" volt, a nyelvészeti szekció központi témája pedig "Nyelv és kultúra". A szimpozionon csak magyar résztvevők voltak, így az előadások magyarul hangzottak el.

Az előkészítés során igyekeztünk minél több résztvevőt meghívni, nemcsak az egyetemekről, a főiskolákról, hanem az ország különböző középiskoláiból is. A résztvevők teljes névsora a kötet végén található.

Szeptember 3-án, déli 12 órakor került sor a szimpozion megnyitására /MSZMP Oktatási Igazgatóság, Ujszeged, Bal-fasor 39-45./, ahol Székely Sándor, a Városi Pártbizottság titkára az MSZMP Városi Bizottsága nevében kívánt jó munkát a tudományos tanácskozáshoz. Az Egyetem Vezetősége nevében Fogarasi Miklós, a Rendező Bizottság nevében Halász Elődné üdvözlölte a résztvevőket és megköszönte a szervezésben közreműködők segítségét. Ezután Nagy Péter akadémikus megnyitó beszédében röviden vázolta a magyar filológiai kutatások múltját és jelenlegi fő irányait, problémáit. Beszédét kötetünk előszavaként közöljük.

Szeptember 3-án, délután 3 órakor plenáris ülésen Nagy Péter elnöklétével néhány előadás hangzott el az Irodalom és filozófia általános témaköréből.

Szeptember 4-én, délelőtt kezdődtek a szekció-ülések a következő elosztásban:

A Germanisztikai Szekcióban Bécsy Tamás, Egri Péter, Halász Előd és Pálffy Tamás elnöklétével mintegy 17 előadás hangzott el, és a szekció munkája szeptember 5-én, délután fejeződött be.

Ugyancsak szeptember 4-én, délelőtt kezdődött és szeptember 5-én, délelőtt ért véget a Romanisztikai Szekció, ahol Vajda György Mihály, Nagy Géza és Goriolovics Tivadar voltak elnökök. Ebben a szekcióban 15 előadás hangzott el.

A Nyelvészeti Szekcióban 15 előadás hangzott el Fogarasi Miklós és Fülel-Szántó Endre elnökletével.

Az egyes előadások időtartama 20 percre volt, melyet kb. 10 perces vita követett.

A Konferencia résztvevői a megnyitó nap estéjén fogadáson vettek részt a Hági Étteremben, ahol Koncz János, a Megyei Pártbizottság titkára és Müller Józsefné, a Megyei Tanács Művelődési Osztályának vezetője fogadta a vendégeket és Halász Előd professzor mondott pohárköszöntőt.

Másnap az újszegedi menzán közös vacsorán volt alkalmuk a résztvevőknek kötetlen beszélgetésre, ismerkedésre.

A Konferencia előkészítése során már jeleztük a résztvevőknek annak lehetőségét, hogy a szimpozium anyagát megjelentetjük. Serfőző Lajos bölcsészkaros dékán közbenjárására a József Attila Tudományegyetem Gazdasági Igazgatósága hozzájárult ahhoz, hogy ígéretünk valósággá váljék. Ennek következtében 1981. januárjában körlevelet intézhettünk az előadókhoz, amelyben a kéziratok beadási határidejét 1981. március 31-én jelöltük meg. Nagy örömünkre szolgált, hogy a konferencia majdnem teljes anyagát, azaz a beérkezett 40 dolgozatot módunkban áll jelen kötetben közreadni. Igyekezünk az előadások elhangzásának sorrendjét megtartani. Kötetünk felosztása tehát a következő:

Az Irodalom és filozófia című szekción belül először a plenáris ülésen elhangzott dolgozatok szerepelnek, majd az egyes irodalmakat tárgyaló dolgozatok témájuk időrendi sorrendjében. A Nyelvészeti Szekcióban elhangzott előadásokat témájuk szerint igyekeztünk csoportosítani.

RENDEZŐ BIZOTTSÁG

## B E V E Z E T Ő

Azt hiszem, fontos és jelentős dolog a most kezdődő szimpozion a magyar tudományos életben, nem utolsó sorban a magyar társadalomtudományok történetében.

Fontos és jelentős már pusztá léte által is: ez az első olyan országos tanácskozás, amely a germanisztika és a romanisztika különböző ágazatainak honi művelőit egy fedél alá hozza s lehetővé teszi számukra, hogy módszereiket szembesítsék, nézeteiket kiosseréljék, vitáikat élő szóban lefolytassák.

Valójában a modern filológiák konvergáló egységének a jele az is, hogy ezzel a szimpozionnal párhuzamosan, ugyanebben a városban ugyanebben az időben van a szláv filológiák magyarországi művelőinek az országos értekezlete is. Legyen szabad remélni, hogy a jövőben ez a mostani véletlen rendszerré lesz: a germanisztikát, romanisztikát és a szlavisztikát nyelvi-irodalmi anyagukon kívül semmi sem választja el egymástól: sem módszertani, sem - reméljük - világnézeti különbség nincs közöttük. Viszont mind a nyelvek, mind az irodalmak az évszázadok folyamán kölcsönösen - és váltakozó irányú hullám-mozgással - megtermékenyítették egymást; fontos és hasznos lenne, ha a jövőben magyarországi művelőik is gyakrabban találkoznának, gyakrabban és szervezesebben cserélnének esz-

mét, módszert, tapasztalatot.

Elsőre azonban talán helyes ez a külön, bár párhuzamos szervezkedés: kölcsönösen hozzásegít ahhoz, hogy mindegyik diszciplína magát el- és felismertesse.

Némi felvilágosodás-kori kezdetek után, ha jól értem szaktudományunk hazai történetét, a modern filológiák intenzívebb művelése a tizenkilencedik század második felében, utolsó harmadában kezdődött el, abban az időben, amikor a tudományos pozitivizmus divata felvirágzott s annak uszályában a pozitivisták - nevezhetjük klasszikusnak is - komparatizmus divatba jött. Mind a germanisztika, mind a romanisztika lényegében a növekvő és iskolai követelménnyé váló nyelvtanítás nyomában születik, de nyomban - legalábbis ami irodalmi kutatási ágazatát illeti - házasodik a magyar irodalomtörténettel, a magyar irodalom forráskutató segédtudományává lép elő. Amit e téren elért, eléggé nem becsülhető; néhány tulzástól és perspektíva-tévesztő aránytalanságtól eltekintve az ezekkel az eszközökkel összehordott ismeretanyag máig aktív és hasznos része az irodalomtörténetnek.

Talán ez az iskolázottság s a pozitív ismeretek kutatása körüli - gyakran faktológusan szüklátókörű - tapasztalat felhalmozódása tette, hogy az első világháború után, a huszadik század első felében a modern filológiák már elkezdene saját lábára kapni; nem elszakítva azt az éltető köldökzsinórt, amely a magyar irodalomtörténeti kutatáshoz fűzi őket, egyre inkább önálló kutatási témákat és szempontokat is keresnek. A korszak, amely

ezt az új irányulást létrehozza, a szellemtörténet kora; s e módszer a modern filológiai kutatásnak olyan értékes és nagyteljesítményű egyéniségeket adott, mint Szerb Antal, Feszt Sándor, Turóczy-Trostler József, Eckhardt Sándor vagy Gyergyai Albert.

Lényegében az általuk megkezdett utat próbálta - nem is eredmény és remény nélkül - folytatni a felszabadult magyar tudományosság - azzal a jelentős többlettel, hogy a felszabadulással megnyílt a lehetősége a marxista gondolat hódításának, s hogy ennek mindjárt olyan itthon is, a nemzetközi tudományos életben is elismert mestere volt, mint az ekkor hazatért és általános elismeréssel övezett Lukács György.

A fordulat éve s az utána következő közel két évtized, melyet általában a személyi kultusz éveinek neveznek, súlyosan beszűkítette a modern filológia - elsősorban a germanisztika és a romanisztika - mozgásterületét. Lényegében a munka ezidőtt alig terjedhetett ki másra, mint a legszilárdabb klasszikus értékek és a legvitathatatlanabbul haladó állásfoglalású írók műveinek népszerűsítő ismertetésére. Szakmánk igazán a hatvanas évek kezdetével ivelt fel. Megerősödött itthon, kezdte kiépíteni új oktatási és kutatási bázisait és keresni új feladatait; kezdte felvenni a szakma külföldi képviselőivel és szervezeteivel a kapcsolatokat. Ha ma a modern filológia számos jeles hazai képviselője számos tekintélyes nemzetközi tudományos társulás tisztségviselője vagy általánosan

elismert tagja, az nemcsak személyes érdemük, de a modern filológia hazai eredményeinek, megnövekedett mozgásterületének is a nemzetközi elismerése.

Ma már nyilvánvaló, hogy akárcsak a magyar gazdaság, a magyar szellemi élet sem érheti be valamiféle önmagára osukott autarkiával: szüksége van a nemzetközi vérkeringésbe való bekapcsolódásra, a külföldi irodalmak megtermékenyítő hatására és a magyar irodalom, művészet eredményeinek a nemzetközi szellemi vérkeringésbe való bekapcsolására. Ennek elsőrendű és nélkülözhetetlen eszköze a modern filológia.

Éppen ez a megnövekedett társadalmi szükséglet s az ennek eredményeképpen megerősödött oktatási és kutatási bázis tette nemcsak lehetségessé: szükségessé is a mostani összejövetelt, amely remélhetőleg nem marad egyetlen, csak első az elkövetkezendő szimpozionok és kongresszusok sorában, amelyeken a modern filológiai diszciplínák magyar művelői egymás között, de a nemzetközi porondra függesztett tekintettel, kicserélik tapasztalataikat, bemutatják új kutatási eredményeiket, felméri lehetőségeiket és feladataikat.

Ehhez kívánok minden résztvevőnek jó erőt és munkakedvet; remélem, ezek a napok és ülések nem csak örömünkre, de okulásunkra is szolgálnak s mindnyájan gazdagabban megyünk haza, új tervekkel, új tapasztalatokkal.



PLENÁRIS ÜLÉS



Nagy Géza

## TÖRTÉNETISÉG, FILOZÓFIAI METODOLOGIA ÉS RECEPCIÓ

Ez a szimpózium az irodalom és irodalomtudomány, a filozófia és a történetiség vizsgálatára gyűlt össze. Ám a résztvevők, külön-külön és együttevén, aligha adhatnak üdvözlő megoldást a bonyolult kérdésekre. Mindazonáltal optimista vagyok, s ennek az a magyarázata, hogy szükség volt erre az összejövetelre, amely ha programot nem is ad, legalább felhívja a szakmai közvélemény figyelmét az időszerű tennivalókra.

Legyen szabad máris a történetiség elvére hivatkoznom. Az irodalomtudomány művelői /akik tágabb és szűkebb értelemben véve mégiscsak tudományt üznek, csak éppen a vizsgálatuk tárgya nem tudományos, jobban mondva nem az egzaktitás értelmében az/, szóval az irodalomtudomány művelői egy-egy kor kulturális feltételrendszerébe illeszkedve eléggé megbízhatóan tanulmányozzák problematikus tárgyukat, s próbálják megfejteni az új meg új műveket, illetőleg új szempontok szerint elemezni a régieket. Vagyis a körülmények és tehetségük révén kialakított szintéziseik összefüggő fejlődési sorba rendeződnek, amelynek minden egyes szakaszában a gondolkodók többé-kevésbé tudatosan építenek az előzményekre. Tehát még akkor is történeti-társadalmi produktumok, ha drasztikusan szakítanak a korábbi módszerekkel, s világosan exponált

szempontból általánosították jellemzőseiket és elemzéseiket. E szempontot magát is a tudományfejlődés feltételeit teszi lehetővé. A kérdés csak az, hogy mennyire általános érvényű egy-egy új totálizáló, más szóval a jelenlegi éveknek mekkora tartományát öleli fel, s azokra mitféle rendező elveket alkalmaz. Nos, ezekben a kérdésekben a legtöbbet el a filozófiát metodológiai, és segít felismereni a rész meg az egész viszonylatát. Mint Wittgenstein mondja Logikai-filozófiát traktátusában, a nagyobb egy-éségek mindig magukban foglalják a részegységeket. Ez a kijelentés így, első hallásra, testes köznevelőnek tűnik. A bökkenő csak az, hogy egyáltalán nem könnyű eldönteni, melyik jelenség vagy gondolatmenet az általánosabb érvényű, és melyik a részlegesebb, s miért. Világosabbban fogalmazva: vajon egy írodalmi műnek az-e a legáltalánosabb meghatározó jegye, hogy nyelvi jelenség, azaz szóvesztés/szavak mint ilyen, beilleszkedik a más nyelvi jelenségek hosszú sorába/, vagypedig az-e, hogy egy adott író-művésztrodalomtudós/szemészöggéből tekintjük ugyanazt a problémát, akkor az a választás áll a kutató előtt, hogy egy adott/vagy több/szöveget, textust, korpuszt vizsgál-e az adott módon és személytelennül, többé-kevésbé kitágítva társadalmi-szubsjektív-történeti feltételekrendszeréből, a-vagy ez utóbbit szem előtt tartva intertextuális próbálják a vizsgált jelenségeket. Az utóbbit nevezem én filozófi-

ai módszernek. E kétféle megközelítés persze nemcsak irodalmi-művészi jelenségek esetében érvényes, hanem szélesebb körben is. Végül soron tehát arról van szó, hogy a külsődleges, egzakt nyelvi-strukturális elemzésből szükségképpen kimarad a szubjektív szintézis és az intuíció, illetve a konkrét mű szubjektív szférája /polgári filozófusok szóhasználata szerint: a dolgok pszichoanalizise/, viszont a filozófiai metodika alkalmazása nem rekeszti ki a szükségképpen külsődleges-egzakt-nyelvi stb. szféra vizsgálatát, s nem marad meg az intuíció, - a szubjektivitás, a tudománytalanság gyanús közegében.

Tovább elemezve az említett történetiséget, két olyan körülményt látok, amely meglehetősen nagy gondot okoz a filozófusoknak. Az egyik a természettudományok és a humanitások kapcsolata a mai világban /ezzel kapcsolatban vetődött fel az elmúlt évtizedekben a két kultúra problémája/, ami azt jelenti, hogy a modern természettudományos világkép és módszerek /a modern kozmogónia, a tudományszervezés és információelmélet újabb felismerése és gyakorlata stb./ szükségképpen igyekeznek kiterjeszteni érvényüket az antropológiára és ezen belül a kultúra meg az irodalom jelenségeire; illetőleg: az antropológia és a művészetelmélet egyenesen igényli ezt a "beavatkozást", éppen mert elméletileg elbizonytalanodott, s fejlődésének ütemében elmaradt a természettudományokhoz képest. Másképpen fogalmazva: a modern episztemológia és a modern ontológia küzdelmének, versengésének vagyunk tanúi,

szenvedő vagy oselekvő alanyai. /Persze tudom, mindezzel nem mondok újat, de hát a közismert dolgokat is át kell tekinteni, s újra rendezni egy konkrét, egyedi illetve kollektív célhoz viszonyítva./

A második momentum specifikusabban ontológiai, azaz ami ezzel egyértelmű - társadalmi jellegű. Itt arról van szó, hogy ha ontológiáról beszélünk, akkor szükségképpen pszichológiáról, empátiáról, mítoszokról, emberi /reális és fiktív/ oselekvésekről, célokról és értékekről gondolkodunk. A mi területünkön: a művészet és a műalkotás közvetítésével. Az ontológia tehát a világban létező, a világot megismerni szándékozó ember saját életének megnyilvánulásait jelenti, vagyis az ember világban való helyének, a dolgokhoz való viszonyának olyatén megjelenését és érvényesülését, amikor is az egyén problémái átszínezik, lényegében módosítják, illetve meghatározzák a világról való gondolkodást és ezen belül az ember saját életéről való gondolkodást. A művészi szféra tehát az interioritás megkülönböztetett érvényesülési területe: az ember egyénként éli át, saját életének - "kalandjának" - részévé teszi a külvilág jelenségeit. Példa: a természeti jelenségek tapasztalása - tavasz, vihar, éjszaka stb. - és a természet átélése, megszomelyesítése. Filozófiai értelemben: az ember úgy szemléli és fogadja el a világ jelenségeinek objektív törvényszerűségeit, hogy hozzájuk viszonyítva az egyén, a személyiség is szerepet kapjon. Elfogadni őket annyira, mint azo-

nosulni velük vagy támadni őket /például sztoikusán elhalálozni vagy lázadni a természeti erők, az elmúlás ellen/.

Még mindig a társadalmiság területén maradva, az irodalomtörténésznek, kritikusnak, esztétának stb. manapság két végléttel kell szembenéznie: az individuumcentrikus szemlélettel és a társadalmi determinizmussal. Az előbb a polgári kultúrában, az utóbbi a szocialista esztétikában figyelhető meg tendenciaként. Ezek között kell - mindig is szituációban lévő - összhangot keresni vagy teremteni; a feladat elől hiába lépünk át az egzakt és mérhető episztemológiai vizsgálódások területére.

Az esztétikumra alkalmazott filozófiai és történeti metodológiáról szólva három kérdést kívánatos itt röviden tárgyalni. Az első a már említett interioritás tudományos érvénye és megalapozása; a második az interioritásból kibontható elemző módszer jellege; a harmadik e módszer érvényesülési módja és területe. Amikor szakmánk tudományos eredményeinek és felismeréseinek történeti egymásraépülése kapcsán utalunk azokra az elméleti forrásokra, amelyekből jelen gondolatmenetünk táplálkozik, fel kell hívnom a figyelmet a fogalmak tisztázására és érvényességi mezőik elkülönítésére. Az említett három problémát a következő gondolkodói teljesítményekhez köthetjük: Husserl fenomenológiája; Sartre módszerre vonatkozó megállapításai és rendszeres okfejtései; végül a recepcióelméleti és -esztétikai kutatás, mely lényegileg a konstanzi csoport /Jauss, Yser/ munkássága nyomán

bontakozik ki.

Mielőtt ezekről külön-külön szólnék, ajánlatosnak vélem hangsúlyozni e problémák általános jellegét és érvényét, valamint bonyolultságukat és az elemzési lehetőségek sokféleségét. Ezen azt értem, hogy mindig szem előtt kell tartanunk: polgári kultúra polgári irodalmának -művészetének polgári problematikájával foglalkozunk foglalkozásunknál fogva, s ennek során keresnünk kell az általánosítás lehetőségeit, vagyis azokat a momentumokat, melyek túlmutatnak a polgári kultúra keretein, másutt is érvényes módon. Másrészt tisztában kell lennünk a vizsgált kérdések bonyolultságával és az alkalmazható elemzési lehetőségek sokféleségével. Ez azt jelenti például, hogy egy-egy irodalmi-művészeti jelenséget többféle módszerrel lehet vizsgálni, amelyek lényegileg két fő csoportra oszthatók: formaiakra és tartalmiakra, ez utóbbiak pedig ugyancsak kettőre - exaktakra-külsődlegesekre és belsőkre-szubjektívekre /avagy más szóval: szociológiaiakra és pszichoanalitikaiakra/. Nyilvánvaló, hogy e módszerek és az általuk vizsgált területek dialektikus és funkcionális kapcsolatban vannak egymással, s köztük - a kitűzött cél által meghatározott módon - fontossági sorrend állapítható meg. A fontossági sorrend azonban semmiképp sem jelenthet értéksorrendet, főleg pedig politikai értéksorrendet. Mivel szakmánknál fogva főleg polgári jelenségekkel foglalkozunk, mindenképp eszünkbe kell bánnunk az "antimarxista" minősítő jelző alkalmazá-



sával, nem mondva le természetesen a következőes elvi állásfoglalásról.

E bevezető és általános észrevételek után lássuk az általunk megfogalmazott három fő kérdés közül az elsőt. Husserl fenomenológiájának jelentősége a mi irodalomtudományunk számára is kapitális. Gondolatmenetünk során két műből merítünk: a magyarul megjelent Válogatott tanulmányokból /Gondolat, 1972/ és a karteziánus meditációkból /1929, franciául 1969/. A szakfilozófiai-filozófiatörténeti vonatkozásokat mellőzve kimondhatjuk: e gondolkozási teljesítmény arra irányul, hogy a modern korban radikálisan - mint tudományt - megalapozza a világ szubjektív tudaton át való szemléletét, más szóval az ontológiai és az ebből következő intencionális, intuitív, művészi szemléletet. Csak futólag említem meg a leglényegesebb előzményeket, amelyeknek könyvtárnyi irodalma van: Descartes filozófiatörténeti jelentőségű módszertanát, amelynek középpontjában a cogito, a gondolkodó én áll; a Kierkegaard-ral kezdődő polgári filozófiai felismerés-sorozatot, amely a világ megismerését /megismerhetőségét/ és rendezését az individuum szerepével kapcsolja össze. Végül ebbe a sorba illeszkedik a XX. századi egzisztencializmus, a legkülönbözőbb változataival, törekvéseivel és képviselőivel együtt. Husserl mindezen előzmények konkrét megjelenési formáitól elvonatkoztatva a legvégső lényegre koncentrál, nevezetesen arra, hogy az individuum képes-e az egzakt, episztemológiai megismeréssel egyenrangú világ- és

ego-értelmezést létrehozni. Szükségképpen mellőzve még az utalást is Husserl fogalmi, szakfilozófiai apparátusára és gondolatmenetére, csupán egyetlen filozófiai vonatkozást kiemelve fogalmazzuk meg véleményünket. Arról van szó, hogy az individuum, amikor a világot és benne önmagát tanulmányozza, saját maga, mint alany, viszi bele a rendszert a tárgyába; az exakt módszerekkel dolgozó természet- és társadalomtudós viszont vizsgált tárgyához szabja gondolati munkáját, s háttérbe szorítja szubjektív kommentárjait, mint a lényeghez nem tartozókat.

A szakfilozófiai részletektől eltekintve - amelyekben nem is vagyunk járatosak -, azt kell a gondolatmenetünk szempontjából megállapítanunk /mintegy előre véve egy hosszabb elemzés konklúzióját/, hogy a Husserl-féle fenomenológia elméletileg eligazítja az irodalomtörténeteket az esztétikum, vagy ahogy Husserl mondja, az intersubjektív monadológia egyik lehetséges szférájában, az irodalomban. Ennek illusztrálására hadd említsem meg csak ötletszerűen Ingarden és Umberto Eco nevét.

Ha az esztétikum, vagyis az elméletileg tekintett interioritás tudományos megalapozottságát elfogadjuk, akkor - ugyancsak a lényegre koncentrálnak - arra kell fordítanunk figyelmünket, hogy mindez hogyan valósul meg módszertanilag és konkrétan. E feladat megoldásában segít bennünket Jean-Paul Sartre munkásságának tanulmányozása. Először is azért, mert ez az immár lezárt életmű /mely igen szétágazó, de minden látszólagos ellentmondása elle-

nére konzekvens és egységes/, mind az elméleti /filozófiai, társadalomtudományi és módszertani, mind pedig az alkotói /regény- és drámairól gyakorlati/ szféra szempontjából fontos tanulságokkal szolgál. Jelenlegi gondolatmenetünkben kizárható Sartre írói produkciója; minket elsősorban elméleti munkássága érdekel: többek közt a fenomenológiai pszichológiáról írott tanulmánya 1939-ből / Egy emócióelmélet vázlat ; magyarul a Módszer, történelem, egyén o. kötetben/ a Mi az irodalom? /1947, magyarul is/ A lét és a Semmi meg A dialektikus ész kritikája s ez utóbbiban A módszer kérdései o. hosszú bevezető rész /magyarul is/, továbbá a Situations jónéhány tanulmánya.

Sartre módszertani és elméleti munkássága, a mi szempontunkból nézve, arra irányul, hogy fenomenológiai kiindulású és a husserli értelemben véve tudományosan megalapozott egzisztencializmusát kiragadja a szubjektivitás szférájából, és átemelje az időbeliség meg a társadalmiság szférájába. Ez egyben azt is jelenti, hogy az általa elemzett kérdéseket "szituációba", még hozzá társadalmi szituációba helyezi. E problematika elméleti kidolgozása A dialektikus ész kritikája o. mű Módszer kérdései o. részében olvasható a legrészletesebben. E metodológia egyszerre szinkrón és diakrón: vagyis, szerinte az egzisztencialista kérdésfeltevést - "A dialektikus ész kritikájának" terminológiája szerint - az ok-okozati jelenségláncolatban el kell helyezni a szinkrón struktúrák mezőiben, vagyis az okok és okozatok közti mindenkori és tényleges

közvetítő, mediátor tételezését és tanulmányozását egyszerűre kell pszichoanalitikai és szociológiai módszerekkel végrehajtani. A diakrónia pedig, ugyancsak e gondolatmenet értelmében, a progresszív és regresszív módszer alkalmazását jelenti, vagyis egy olyan, mediátort feltételező, időbeli elemzést, amely fogalmilag is elkerüli egyrészt a szubjektivitást, másrészt a szociológiai egyszerűsítés veszélyeit, s beleviszi a dialektikát a saját gondolati rendszerébe.

Mindez, azt hiszem ez köztudomású, nem mehet végbe a marxizmushoz való viszonyának végiggondolása nélkül. Itt nem nyílik mód belemennünk a részletekbe, főleg pedig a probléma politikai aspektusainak értékelésébe /erről csak annyit, hogy Sartre-et a kérdés kelet-európai vonatkozásainak polgári alapú, elfogult és éppen a saját metodikája szerint nem megalapozott szemlélete jellemzi/, viszont azt mindenképpen ki kell jelentenünk, hogy a mi szempontunkból, a filozófiai metodika és a románisztikai studiumok szempontjából fel kell használni az általa nyújtott gazdag gondolatokat.

Végül, egészen röviden, meg kell említenem a recepcióelmélet fontosságát az eddigiek, vagyis a filozófiai metodika vonatkozásában. Itt arról van szó, hogy az író-mű-olvasó dialektikus kapcsolatrendszerében az eddigieknél lényegesen nagyobb jelentőséget kell tulajdonítani - mind társadalmi, mind egyéni szempontból - a befoga-

dásnak, vagyis más szóval egy mű vagy problematika értékalkotó beillesztésének egy más időbeli vagy társadalmi közegbe. Ez utóbbi jelentősége nem becsülhető alá, s mindenképpen alapos elemzést igényel.

De erről talán máskor.

Bécsy Tamás

## A DRÁMA VILÁGÁNAK ONTOLÓGIAI JELLEMZŐIRŐL

Alapvető kérdés, hogy az irodalomtudomány produkálhat-e egyáltalán megoldásokat, vagy kizárólag értelmezésekre van mód? Felfogásunkban az értelmezés ugyanarra a problémakörre vonatkozólag nem zár ki más magyarázatokat; míg a megoldás olyan eredmény, amely egyedül érvényes; azaz a többit kizárja, érvényteleníti.

Adhatunk-e megoldást jelentő meghatározást pl. arra az alapkérdésre, hogy mi az irodalom?, vagyis: milyen tárgyterülettel foglalkozik az irodalomtudomány? A történetiség elve, az a tény, hogy koronként más és más szövegeket is az irodalomhoz csatoltak, s máskor ezeket kirekesztették, csak egyszerű adottság, s ezért kizárólag kiindulópont lehet. Ugyanakkor nem zárja-e ki elvileg is a megoldás lehetőségét az a másik egyszerű adottság, hogy az új és új művek következtében a tárgyterület állandóan növekszik, elvileg is állandóan biztosítva az új és új törvényszerűségek megjelenésének lehetőségét?; másképpen mondva: az, hogy nincs lezárt határa, mint pl. a természettudományok egy jó részének?

Milyen törvényszerűségek konstituálják tehát a tárgyterületet?

Minden művészi munka alapjelllemzője, hogy benne a primér társadalmi valóság /amelyhez természetesen a művész

benső világa is hozzátartozik/ ebben vagy abban a megjelenési formában, de mindig mint másodlagos, folidózott, mint tükrözött, mint utánzott valóság létezik. E világ másodlagosságát fel és el kell ismerni. Ami elsődlegesen, priméren létezik, annak nincs szüksége arra, hogy fel- és elismerés révén kapjon létezést, mert létezése tudati aktusoktól függetlenül is biztosított. A műalkotások létében ezért van elengedhetetlenül szükség a befogadóra, aki nélkül a műalkotás csak mint fizikai tárgy létezik. Mivel azonban más képződmények is vannak, amelyekben a primér valóság másodlagosan jelenik meg - pl. a riportok -, alapvetően szükség van arra, hogy az irodalmi mű rendelkezzen olyan természettel, amely alapján egyfelől másodlagos világnak, másfelől - megkülönböztetendő a nem-műalkotásoktól - műalkotásnak legyen fel- és elismerhető.

Az elsőt, a másodlagos valóság létét alapvetően az teremti meg, hogy minden művészi munkában minden elem: jel. Jól tudjuk, a jel mindig mást jelöl és jelent, mint ami ő maga. Ha a művészi munka létéhez a jel és a jelrendszer nem elegendő is - hiszen vannak más, ugyancsak jelrendszerekből álló képződmények -, nélkülük nincs, nem létezik műalkotásvilág. Ez pedig alapvetően eredményezi, hogy a jelekből és jelrendszerekből felépült világot ne primér valóságnak, hanem másodlagos világnak tekintsük.

Az irodalom mindhárom műnemében ez a jel és jelrendszer a nyelv, pontosabban a művészi nyelv. Vajon ez különbözteti-e meg más nyelvi képződményektől? A művészi nyelv

legfeljebb elvont fogalomként létezik /mint pl. a háromszög/ és csak valamilyen műnimmel rendelkező képződményben képes konkrétan létezni. Am ekkor már felveszi az adott műnemnek a jellegzetességeit, törvényszerűségeit, hiszen csak lírai, epikai, drámai művészi nyelv létezik.

Az általában vett, elvont fogalomként létező művészi nyelvről, természetesen nagyon nyersen, azt mondhatjuk, hogy törvényszerűségei a köznyelvben létező, ott valóban meglévő törvényszerűségek felerősítései vagy módosulásai következtében alakultak ki. Az irodalmi, művészi nyelv vizsgálata mindig arra irányul, hogy megállapítsa: milyen eltérések, módosulások jellemzik, de sohasem jut arra az eredményre, hogy itt alapvetően más törvényszerűségek vannak. Ezért törvényszerűségei nem olyanok, amelyek egy speciális létforma és létmód természetét adnák meg. A riport nyelve is lehet művészi és mégsem műalkotás; a detektívregény és a "jól megcsinált színmű" nyelve nem művészi nyelv és mégis műalkotások, hiszen másodlagos valóságot építenek föl.

De ha nem a művészi nyelv, akkor milyen törvényszerűségek adják a másodlagos világ műalkotás-mivoltát?

A válaszhoz - amely minden bizonnyal értelmezés - először utalni kell arra, hogy a jelrendszerben és jelrendszerrel kialakult másodlagosság csak a műben megjelenő valóságkép létének az alapismérve. Hogyan tudjuk a többi, ugyancsak másodlagos valóságot magába foglaló képződménytől a műalkotásvilágot megkülönböztetni? Vélemé-



nyünk szerint úgy, ha megkeressük és meghatározzuk a műalkotások természetét.

Minden nagy mű - legyen az az Antigoné, a Divina Commedia vagy Ady versei - művészi jelentőségéhez és értékéhez hozzájárul, hogy bennük a kor lényege, a kor és a szerző világképe, világhoz való viszonya rögzítődik. De a műalkotások természetét határozzuk-e meg, ha azt mondjuk: egy műalkotás műalkotás-mivoltában alapvető az is, ha korának lényegét, mozgásirányait, világképét stb. hordozza magában? Ugy véljük, ez nem a műveknek a természete, és így a tárgyterületet illetően nem megoldás, hanem egy részének az értelmezése.

Ahhoz ugyanis, hogy megállapíthassuk, a mű valóban a kor lényegét, világképét stb. fejezi ki vagy ábrázolja, avagy nem - szükségünk van a filozófiai ismeretelméletre. A történetiség elve, az egyedi-különös-általános, a jelenség-lényeg dialektikája stb. - tehát az ismeretelmélet legfontosabb kategóriái - nemcsak az ismerettel vannak összefüggésben, hanem az igazsággal is, ami a műalkotásokban egyben érték. De ez az érték teremti-e a természetet? Ebben az összefüggésben az a legfontosabb, hogy nem az állítható, miszerint a műalkotások műalkotás-mivoltát az ismeretelméleti kategóriák eleve biztosítják. Ebben az összefüggésben csak az állítható, hogy az ismeretelméleti kategóriák konkrét tartalmainak bármily jellegű megjelenései nélkül, ezek hiányában nincs igaz, mély, jó irodalom. Azonban már ez a megállapítás is jelzi, hogy e kategóriák-

kal nem a másodlagos világot felépítő művek természetéhez, s így korántsem a tárgyterület egészének konstituálásához kaptunk lényeges törvényszerűségeket, hanem csak egyik részének a kialakításához. Hiszen ez a rész csak az értékes műveket foglalja magába; és éppen ezekkel a kategóriákkal zártuk ki innen a harmad- vagy negyedrangúnak minősített műveket, pl. a "jól megcsinált színműveket"; sőt a valóságot másodlagosan, nyelvi eszközökkel felépítő másfajta műveket, pl. a detektívregényeket is. Ezzel azonban ugyanakkor azt is megállapíthatjuk, hogy az ismeretelméleti kategóriák nem adhatják a műalkotások természetét. Természetük szerint nemcsak a remekművek műalkotások, vagyis ezt illetően az ismeretelméleti kategóriák nem mérvadóak. Azt, hogy a kor lényegének pontos, igaz, hü, mély megjelenítése, ábrázolása semmiképpen nem lehet egy műnek a természete, már az is mutatja, hogy nem tehetjük föl a kérdést: igaz-e, mély-e, hü-e a természet? A különböző létezőcsoportoknak mint létezőfajtának a természete vagy megvan vagy nincs meg; a természetnek ilyen értelemben nincsenek fokozatai. Az előbbi kérdéseket csak abban az esetben tehetjük föl, ha a válaszhoz valamihez való viszonyítás szükséges. Az ismeretelméleti kategóriákkal kapcsolatban ez a primér valóság, s a válasz "csak" a műben ábrázolt, felidézett, utánzótt, tükrözött, vagyis a másodlagos valóságra vonatkozik. A mű egészével, minden aspektusával kapcsolatban elmondhatjuk-e, hogy másodlagos?

Mindenekelőtt utalni kell arra, hogy a másodlagos

világot magukba záró, azt felidéző, tükröző műalkotások a társadalomban mint műalkotások primér módon, elsődlegesen - és nem másodlagosan! - léteznek. Itt tehát olyan létezőkkel állunk szemben, amelyek úgy léteznek elsődlegesen, hogy másodlagos valóságot idéznek fel, tükröznek és utánoznak. A valóság másodlagossága is, annak korhü, pontos, mély, avagy ellenkezőleg, hamis ábrázolása, megjelenítése benne van a műalkotásban, vagyis annak tárgya, témája, s ezeknek a megoldása. Van-e valami, ami nem mint tárgy és téma létezik a műalkotásokban, és mégis megteremti a jelrendszerekkel felépült másodlagos világ valóságosságát, műalkotásként való létezését mint elsődlegességet: vagyis, mi az, ami a másodlagos valóságot úgy foglalja magában, hogy a képződményt műalkotásként elsődlegesen valóságossá teszi? Ez minden valószínűség szerint csak olyan lehet, ami itt primér. S ami itt primér - mint a társadalmi lét minden létezőfajtájának esetében a primér törvényszerűségek - egyben a speciális természetet is megadja.

A művek természetéről most csak a drámára vonatkoztatva szólhatunk, persze csak nagyon vázlatosan.

Van-e jelentősége a dráma tárgyterületének kialakításában annak az egyszerű adottságnak, hogy "közepe" Arisztotelész óta lényegében változatlan, s csak a "széle" módosul?

Ha erre keresünk értelmezést, föltűnő, hogy ez i. e. 3300-ban megírt óegyiptomi Koronázási dráma, valamint a

görög, a reneszánsz dráma éppúgy, mint bármely mai, ugyan-  
azon három nyelvi formációból áll: név, dialógus és az un-  
szerzői instrukció. Véletlen-e ez az alaki hasonlóság és  
sajátosság, vagy lényeges törvényszerűségek rejlenek ben-  
nük?

Ha egy mű egész világa kizárólag nevekből és az ál-  
taluk elmondott dialógusokból áll, akkor ebből három lé-  
nyeges dolog közvetlenül következik. Az első: a mű alak-  
jai csak emberek lehetnek, s minden más /isten, tárgy, nö-  
vény, állat stb./ csak emberi formában, emberré változtat-  
va jelenhet meg. Benső világát beszédben objektívnálni ui.  
csak ember képes. A második: a dialógus mindig és kizáró-  
lag viszonyokban jöhet létre; ugyanis szükségszerűen fel-  
tételvez vagy szükségszerűen konstituál viszonyokat. A har-  
madik: a dialógust mondók közötti viszonyban a drámairó  
sohasincs benne, a viszonyokból saját magát teljesen ki-  
vonja, dialógust nem mond, s az egész világban mint elbe-  
szélő sem "vesz részt". Mindig vannak olyan mozzanatok,  
amelyek a dialógusban megjelentekhez szorosan hozzátar-  
toznak, de mégsem építhetők szervesen és hitelesen dialó-  
gusba. S ezek jelennek meg mint "szerzői instrukciók", a-  
melyek tartalma szorosan hozzátartozik a dráma világához,  
noha nem szerves részei. Még hozzá azért nem, mert ezek  
nem az alakok közötti viszonyrendszerekben hangzanak el  
dialógus-formában, hanem az író közvetlen megnyilatkozásai.

A nevek, a dialógus, a "szerzői instrukció" tehát a  
dráma egész világát építik föl, s a bennük rejlő törvény-

szerőségek a drámai világ alapjait megadó törvényszerűségekkel egyenlők. Ezért név és dialógus nélkül nincsen dráma, noha nagyon jól tudjuk, hogy ha ezek alakilag megvannak, még nem jön létre okvetlenül drámai világ. Hogy az legyen, nem benső tartalmak - gondolatok, érzések, vélemények, ismeretek, múltbeli események stb. - előszámlálását kell dialógizált formában megjelenítenie, mint a-hogy pl. a platoni művekben, vagy egy más jellegű példában, Gobineau Reneszánszában történik. A dialógusnak valódi dialógusnak kell lennie, amivé akkor lesz, ha - Peter Szondi szavával - interperszonális viszonyokat foglal magába. Ehhez a megállapításhoz azonnal hozzá kell tennünk, hogy nem akármilyen, hanem éppen most változó interperszonális viszonyokat kell magába foglalnia. Ezt és csak ezt a törvényszerűséget írja elő, de ezt elő is írja a dialógusforma.

Ha a dráma teljes világa dialógusokba ágyazottan jelenik meg, amelyek éppen most változó viszonyrendszereket hordoznak, akkor ezek olyan törvényszerűségek, amelyek csak a drámai műalkotás világában léteznek.

Teljesen nyilvánvaló, hogy dialógusok és éppen most változó interperszonális viszonyrendszerek a valóságban is vannak. Az is egyértelmű, másfelől, hogy a drámában megjelent viszonyrendszerek konkrét tartalmai már csak viszonyítás, a valósággal való összevetés révén értelmezhetők és ítékelhetők meg; vagyis az ismeretelméleti kategóriákkal. Am a primér társadalmi valóság egésze korántsem

csak dialógus-formában megjelenő, éppen most változó viszonyrendszerekből áll - még akkor sem, amikor az emberek között éppen most változnak a viszonyok. Egy drámában viszont minden életjelenség, minden mozzanat és minden lényeg csak és kizárólag olyan dialógusban fejezhető ki, amely éppen most változó interperszonális viszonyokat hordoz. Ami nem építhető dialógusba, az idegen elem marad a drámában, s éppen ezért ott jelentés nélküli marad. Ez fordítva is érvényes: minden olyan fontos mozzanatot, amely a primér valóságban nem épülhetett dialógusba és viszonyok részévé, azzá kell változtatni, hogy a dráma világába bekerülhessen.

A primér valóság elemei és a drámaírónak ezekhez való viszonya a műben teljesen és maradéktalanul homogén világgá változnak éppen azért, mert dialógus-formában és emberek közötti viszonyokban jelennek meg. A primér valóság sohasem homogén és nem is lehet az, de minden műalkotás - nemcsak a dráma - maradéktalanul homogén világot épít fel. Ezért hiába léteznek a valóságban a dialógusok és az éppen most változó interperszonális viszonyok, ott korántsem homogének és ott nem alkotják az egész valóságot, hanem annak csak egy részletét, összetevőjét.

A dialógus és a most változó viszonyok, a dráma világaként teljes, totális világot építenek föl, s ezért ezek olyan törvényszerűségek, amelyek ugyan tartalmilag másodlagos világot építenek föl, de azt valóságosan, priméren létezően - és így, ezen a módon csak drámában lé-

tehetnek. A drámai dialógus nem a valóság dialógusainak sűrített, felfokozott, azokhoz képest módosult változata, s azoktól nem is olyan fajta eltérés, amilyen a művészi nyelv a köznyelvhez viszonyítva. Ezt már azok is bizonyítják, hogy 1./ a köznyelv maga is jelrendszer, 2./ a valóság dialógusai csak mint nyelv jelrendszerek, tartalmuk valóságos és primér. A drámában viszont a név kettősen jel: egyszer mint nyelv, s egyszer mint egy drámai alak jele. A dialógus is kettősen jel: egyszer mint nyelv és egyszer mint az alakok közötti most változó viszonyrendszereket és tartalmaikat hordozó jelrendszer.

A dialógus-formát és a most változó viszonyokat a dráma műneme törvényszerűségeinek tarthatjuk, azzal a sajátossággal együtt, hogy a viszonyokból a drámaíró mindenképpen kivonja önmagát. Ezek a műnemi törvényszerűségek ugyanakkor annak a világnak a természetét is eredményezik, amelyet drámai világnak nevezünk. E világ tartalma szerint - ahogyan már említettük - ugyan másodlagos világ, de léte szerint elsődleges, mert csak itt léteznek a dialógus és az emberek közötti viszonyrendszerek mint amelyek kizárólagosan és mégis totális és hiteles világot építenek föl. Ezért egy drámában nem másodlagosak, hanem - hiszen csak itt létezhetnek - elsődlegesek. Mint ilyenek nem is tükröznek, nem is idéznek fel, nem utánoznak semmit sem a primér valóságból. A valóságnak ninosen ugyanis tényszerűen olyan része, amely csak dialógusban és csak emberek között, most változó viszony-

rendszerekben létezne, s ugyanakkor a valóságnak nincs és nem is lehet ilyennyire maradéktalanul homogén része, részlete. A dráma műnemi törvényszerűségei ugyanis csak akkor tükröznének, csak akkor idéznének fel és utánoznának valamit, ha a valóságnak valóban lenne olyan része - akár csak időlegesen is -, amely kizárólag dialógusban és kizárólag emberek közötti viszonyokban létezne, vagyis ha lenne ezek által teljesen homogén része. Ha lenne ilyen, a műben megjelenő homogénságnak is lennének olyan fokozatai, mint a tükrözött világ tartalmának.

Ezek a műnemi törvényszerűségek akkor is megvalósulhatnak, ha a viszonyok tartalmi ismeretelméletileg hibásak, s a valóságot nem mélyen, igaz módon, hűen tükrözik, idézik fel, illetőleg akkor is, ha pl. teljesen partikuláris viszonyokat tükröznek. A dialógus-formával és az emberek közötti viszonyrendszerekkel mint a másodlagos világ elsődleges, primér természetét megadó törvényszerűségekkel kapcsolatban nem is tehető fel az a kérdés, hogy mennyire igaz, mély és hű az, hogy a dráma világa dialógusban jelenik meg. A dialógus is, a viszonyrendszerek is vagy léteznek vagy nem léteznek; ha nem léteznek, nincs műalkotás. A világ dialógusban való ábrázoltságának és viszonyrendszerekben való megjelenítettségének nincsenek fokozatai. Ezek a dráma világának a természetét épp azáltal teremtik meg, hogy épp e világ létformájának a törvényszerűségei. Teljesen egyértelmű azonban, hogy nem egyetlen konkrét drámáé, hanem a drámáké; vagyis olyanok,



amelyek minden drámában közösek. Ahhoz, hogy egy konkrét dráma létezhesen, természetesen más törvényszerűségek is szükségesek, de az említettek nélkül nincs dráma.

Mindezek egyáltalán nem csak a dráma műnemének törvényszerűségeire érvényesek. Minden irodalmi műnem műnemi törvényszerűségei ugyanígy nem másodlagosak, hanem a műben elsődlegesek, s ezért a mű létét mint primér műalkotás-létet teremtik meg.

Nyilvánvaló, hogy ha a műnem a műnemi törvényszerűségek révén irodalom-ontológiai kategória, akkor segítségükkel az irodalom tárgyterülete a természet alapján konstituálható; vagyis minden olyan mű beletartozhat, amely nyelvi eszközökkel másodlagos, ám a maga műnemének megfelelő törvényszerűségekkel maradéktalanul homogén másodlagos világot épít fel műalkotásként elsődlegesen; méghozzá függetlenül attól, hogy ismeretelméletileg igazat és mélyet, avagy hibásat. A műnemi törvényszerűségek révén felépült világ természetét épp a homogenitás milyensége adja meg; hiszen a dráma természete az a fajta homogenitás, amely abból alakul ki, hogy minden most változó viszonyok részeként dialógusban jelenik meg.

Mindezek egyfelől a műnem-fogalomnak, másfelől az irodalmi műcsoportok létezésének bizonyos fajta értelmezését jelentik, amely nem zár ki más értelmezéseket. Ugyanakkor nem teljes értelmezése sem az irodalmi műnemeknek, sem a dráma műnemének; csak egyik - noha véleményünk szerint - alapvető aspektusának.

Kürtösi Katalin

## A FIATAL LUKÁCS A DRÁMA LIRAISÁGÁRÓL

Az egyes műnemek bizonyos jellemzőinek behatolása más műnemek körébe az irodalomtörténet legkülönbözőbb korszakaiban előfordul,<sup>1</sup> de a műnemek ezen összekapcsolódása a modern irodalomban sokkal nagyobb arányt ölt. Talán ez a jelenség ad magyarázatot arra, hogy Lukács György a liraiság drámába való behatolását tárgyalva szinte kizárólag a XIX. századi irányzatokat vizsgálja és a századvégre teszi a hangsúlyt fiatalkori írásaiban. E korszak dominálása az elemzésben azzal is magyarázható, hogy a XIX. századi - főleg realista és naturalista - drámaírók prózaiságára reagáló lírai előretörés, /elsősorban a szimbolista dráma esetében/ az erős ellentét révén jobban felhívta a figyelmet a más elemeknek a drámába való behatolására.<sup>2</sup>

A dráma liraiságának, vagy a lírai drámának a kérdése az irodalomtudományban ma is napirenden van. A legkülönbözőbb vélemények hangzanak el róla, attól kezdve, hogy a lírai dráma csak átmeneti léposőfokot képez és mintegy zsákutóának értelmezhető,<sup>3</sup> addig a meglátásig, hogy - bár a liraiság betörése a drámába megváltoztatta a drámát magát is -, egyúttal segített áthidalni a dráma válságával járó szakadékokat, s így zsákutó helyett éppen a válságból való kivezető utat jelentette.<sup>4</sup>

Az alábbiakban megkíséreljük felvázolni a fiatal

Lukácsnak e kérdésről alkotott véleményét. Önállóan kidolgozva e kérdéskör nem szerepel esszéiben. A mozaik-kép számos, a dráma formájával és a modern dráma kialakulásával foglalkozó tanulmánya felhasználásával állítható össze. Jelen esetben a téma kapcsán az Ifjúkori művek és A modern dráma fejlődésének története című kötetek tanulmányaira támaszkodunk.

A felvetett kérdések közül először a lira és a dráma, a lira és a tragédia viszonyáról mondottakat tekintjük át. Ezek a problémák megjelennek az angol lírikusok drámaival kapcsolatban, hiszen a líra angol mesteri szinte kivétel nélkül irtak drámát is,<sup>5</sup> de ahogy Lukács megállapította: "Mind irtak drámákat - és nem jött létre egy igazi dráma sem."<sup>6</sup> Miért? - teszi föl a kérdést Lukács. Elveti azt a látszat-magyarázatot, hogy lírikus mivoltuk tette lehetetlenné számukra valódi drámai alkotások megírását. A líra és a dráma viszonyának kettős természetét hangsúlyozza: "Lira és dráma, líra és tragédia kizárják egymást ... de minden tragédiának lírai az eredete és a líra levegőjében vesznek el csúcspontjai; ... a legmélyebb, a legigazibb líra mindig közel jár a drámai, a tragikus érzésekhez, ... mégis igaz: líra és dráma kizárják egymást." /IM. 448./ Megállapításainak igazolására Swinburne és Browning drámáit elemzi. Az előbbi esetében azt emeli ki, hogy Swinburne a tragédiákat úgy tette lírikussá, hogy a karénekek lírája lett mindennek a középpontja; Browningról szólva

rámutat, hogy ő egészen új drámai formát keresett, de a lírai sorspillanatból nem tudott eljutni a drámáig. Darabjai a véletlenek drámái, finomán analizált lelkiállapotok - s ez végeredményben pszichológiai lírát jelent. "Browning drámái tele vannak drámai pillanatokkal és emberekkel, igazi drámát mégsem irt soha." /IM. 452./

E két író kiemelését Lukács azzal magyarázza, hogy ők a legdrámáibbakk a nagy angol lírikusok sorában, míg a többiek - Keats, Arnold, Tennyson - pusztán szép verseket mondatnak el különböző személyekkel. Ezzel szemben Swinburne és Browning mélyen és erősen érzik a drámát és a drámait, de az első drámaiatlanul fejezi ki a drámát, a második drámaiian a drámaiatlant. Ezt követően ugyan még pársoros említést tesz Shelley-ről és a Cenci-házzal kapcsolatban megjegyzi, hogy ott lehetőségei vannak egy drámának, de Shelley drámáit nem tárgyalja részletesebben. Ez a tény viszont szerintünk megkérdőjelezi az előzőekben levont eredmény általános érvényét.

Az angol lírikusok drámáiról című tanulmányban emellett megvizsgálja a tragédia és a líra viszonyát is. Kifejti, hogy az átélő ember szempontjából a tragédia az ember egész lényének átalakulása, a köznapi élet énjétől különböző igazi én kibontakozása. "Minden tragédiának formáját az átalakulás módja és jelentősége határozza meg. Az átalakulás maga egy pont, egy pillanat: lírai; a dráma stílusproblémája pedig: organikusan kinövesztetni azt az egész életből ..." /IM. 451./ A tragikum pillanatát egy

olyan pontként értelmezi, amely "csak azon a sikon kiterjedés nélküli, amin elképzeljük; lehet egy rá merőleges sikon húzott vonalnak vége, anélkül, hogy itt pont voltát elvesztené. Ez az egydimenziós kétdimenziósság a drámai forma legmélyebb paradoxiója: lírai, de nem lírikus, pszichológiai, de nem pszichológikus; rész, de mégis egész; rész, de mégis minden." /U.o./

Lukács tehát ismét hangsúlyozza dráma és líra, tragédia és líra viszonyának kettősségét, kiemeli a lírikum jelenlétét a drámában - amint ezt másutt, például A modern dráma fejlődésének történetében is megteszi, mondván, hogy minden dráma alapja lírai érzés, vallomás<sup>7</sup> -, azonban e viszony meghatározása pusztán elméleti sikon történik meg. Lukács nem tér ki arra, hogy a drámában milyen lírai elemek épülnek be, s a líraiság ilyen behatolása milyen mértékig terjedhet a drámai jelleg veszélyeztetése nélkül.<sup>8</sup>

Az elméleti vizsgálódás dominanciája jellemzi A tragédia metafizikája című tanulmányát is. A tragédia metafizikai alapjának az ember vágyát tekinti önnön valóságára, ami az emberi egzisztencia legmélyebb vágya. Ennek legtökéletesebb kiteljesedése a tragikus élmény, a dramatikus tragédia. "De minden vágy megteljesedése, megsemmisítése a váagnak. A vágyból fakadt a tragédia, formája tehát minden vágy minden kifejezését kizárja." /IM. 504./ Vagyis a tragikum életbelépése előtt, már annak oroje által beteljesült és elvesztette vágy mivolt-

tát, s emiatt vallott kudarcot a modern lírikus tragédia. Lírája így "bágyadt brutalitássá" válik s ezzel "megállít a drámaián tragikusnak küszöbe előtt," dialógusai "atmoszférikus" jellegűekké válnak. A modern lírai tragédiának, "ha lírai értékei is vannak, azok kívül esnek a drámai tragikum világán. Az ő költészetük csak a közönséges élet költőivé válása, tehát csak fokozása, és nem dramatikussá való átalakítása ..." /U.o./ Hangsúlyozza az emberek és események egyszerűsítésének fontosságát, valamint azt, hogy a tragikus drámában is szükség van a kiemelésre, az emberek és a pillanatok kiválasztására. "Ezáltal a pillanat belső igazsága érzékien külsővé válik, és formulaszerűen összefogó kifejezése a dialógusban nem lesz többé fagyasztó, intellektualizálás, hanem emberei sorstudatának lírai érettsége. A dramatikus és lírikus itt - de csak itt - nem ellenkező principiumok többé, ez a líra a valóban dramatikusnak legfelsőbb fokozása."<sup>9</sup> /U.o./

Ez alkalommal is két eltérő értékelés születik a líraiságnak a drámában való jelenlététől. Lukács egyrészt elítéli azt, mivel pusztán hangulatteremtő szerepet lát benne és ez a lírikum mintegy akadálya a drámaivá válásnak: ezek jellemzik a modern lírai tragédiát /bár közelebbről nem tudjuk meg, vajon mely műveket tartja ide tartozónak /. Ezt követően viszont a dramatikus és a lírikus elem közös jelenlétének előnyeit és minőségi különbségeit mutatja be. Ugy látjuk azonban, hogy a két

első látásra egymásnak ellentmondani látszó - megállapítás lényegi különbsége nem a lírikum meglétében, vagy elő nem fordulásában fedezhető fel, hanem a drámaiság valódi jelenléte teszi elfogadhatóvá, sőt szükségessé a lírai elem felhasználását a második példa alapján. Ennél fogva tehát azt a következtetést tartjuk elfogadhatónak, hogy - ámbár a lírikum jelenléte a drámában nem elegendő a jó dráma létrejöttéhez -, a valóban drámai történet és a megfelelő dialógusok ereje nagyban növelhető a lírai elemek felhasználásával. Így tehát ismét a lírikum pozitív szerepét hangsúlyoznánk a jó dráma szempontjából.

A dráma és a líraiság kapcsolata felmerül és sokkal konkrétabb, művekhez kötöttebb elemzést kap A modern dráma fejlődésének története című kötetben /1911/, amely a XIX. század utolsó pár évtizedének és századunk első évtizedének fő drámai törekvéseit, irányzatait és perspektíváit tárgyalja. Ez az az időszak, amikor a drámafejlődésben számos új eljárás között a líraiság nagymérvű térhódítása figyelhető meg. Ezt a fiatal Lukács először Hebbel és Ibsen művei alapján elemzi. Az első esetben a lírikum a drámaíró Hebbel szoros viszonyát mutatja témái sorsához: "lírikusabb, szentimentálisabb, akár a morális pátosz hangján szólal meg ez a líra, akár a tragikus rezignáció mély szavaiban." /MD. 270./ Ibsen esetében korai és késői művei kaposán emeli ki a lírai elemek jelenlétét, késői műveit lírikus tragikomédiának tartja, a Trónkövetelőket pedig a "lírai misztériumhoz hajló" tragédiaformának,

amely felé késői korszakában egyre inkább vonzódott. /MD. 286-289./

Hebbel és Ibsen munkásságával kapcsolatban a líraiság emlegetése gyakori és valóban számos példát ismerünk műveikből a lírikum jelenlétének bizonyítására. Annál meglepőbb viszont első látásra a líraiság és a naturalizmus összekapcsolása, ami pedig nem alkalmi jellegű a fiatal Lukács drámakönyvében, hiszen ezt fejezetcím is kiemeli: Impresszionizmus és lírai naturalizmus.<sup>10</sup> Ennek során Lukács rámutat, hogy a szimbolista és pszichológizáló irányok korábban jelentkeztek a regényben és a lírában, mint a dráma esetében. Értelmezése szerint a szimbolista és pszichológikus regény nem volt annyira a naturalizmus tagadása, inkább annak továbbfejlesztése, mivel a naturalizmus az intimség és a pszichológia, az impresszionizmus és a líraiság irányába fejlődött. A naturalista technika ugyan egy ideig megmaradt, de már jelentkezett - főként a témaválasztásban - az új szubjektívizmus.<sup>11</sup> Így alakul ki egy líraian egyéni dráma, amely jórészt már csak a kiválasztott, az értő közönség számára hozzáférhető. De ez a drámatípus, melyre a "tisztán lírikus-pszichológikus eszközökkel való hatás lehetősége" volt jellemző /MD. 413./, csak kitérő volt, melyet a régi - most már lírikusabb nagyjelenetekkel ellátott - drámához való visszatérés követett. E francia drámákban /Donnay, Lemaitre/ a lírikus elemek formai hiányosságokkal társultak. Ez indokolhatta tehát a régi, jól bevált formákhoz való visszaté-



rést.

Lukács a naturalizmus folytatásaként mutatja be az intim drámát is, ahol a naturalizmus "halk hangszínei" letompulnak, gazdag mese és érdekes sorsok helyett a lelki vibrálások egymásutánja látható. /MD. 433./. Ennek egyik kifejezési formája az egyfelvonásos - Csehov, Strindberg -: "egy finoman, ironikus lírával megérezett szituáció kifejezési eszköze." /MD. 434./ Ezt a színműfajtát a fiatal Lukács impresszionista drámának nevezi, de rámutat, hogy az lényegében lírai, "egy lelki élményt közvetlenül hoz a színpadra", hatása igen nagy, de csak "a legritkább esetben terjeszthető ki nagy erőszakosságok nélkül általános, kozmikus érvényeket magában foglaló világnézetté. Pedig a drámaíró fejlődésének csak ez lehet az alapja; minden osupán szubjektív, lírai élménynek csak egy drámája van, és aki ezt az egyet megírta, s nincs benne képesség új élményhez, terméketlen marad." /MD. 436./

A líraiság nagymérvű jelenléte az impresszionista dráma mellett a szimbolista drámában található meg, aminek kiindulópontja lírai alapérzés és nem is szándékozik az addig használt értelemben drámai lenni. Ezzel kapcsolatban fejti ki Lukács milió-elméletét: "Ez a líra csak lelkiállapotokat akart kifejezni, de nem lát seholy természetből különváltakat és így szimbólumai nem egyebek mint a lelkiállapotokat létrehozó tüneményeknek és magának a lelkiállapotnak összeolvadásai. Zene és han-

gulat a célja ennek a lirának. A lirában nem volt szükség a naturalisztikus dráma nagy apparátusaira ... elég volt mindent csak éppen jelezni." /MD. 441-442./ Amint az idézetből kitűnik, a fiatal Lukács terminológiájában hasonló értelemben fordul elő a "liraiság" és a "pszichológizálás" fogalma. Kétségtelen, hogy a liraiság jelenléte a szimbolista drámában a legszembevetőbb, itt nyílik legtöbb lehetőség a lírai behatolására.<sup>12</sup> De a liraiság értelmezése nem merül ki a lírai alaphelyzet megteremtésével, a lelkiállapot kifejezésével. A drámában jelenlévő liraiság ennél többet takar: érzékelhető a látásmódban, az eszközökben, sőt megragadható és meghatározható a dráma struktúrájában is.

Azonban a fiatal Lukács már századunk elején rendkívül éleslátással vette észre, hogy a líra jelentősége a drámában nemcsak nagy, hanem még növekedni is fog. S ez valóban be is következett, gondoljunk csak a - főként a két világháború közötti időszakban megírt - költői drámák sorára. Ezekben a lírikum sokrétű alkalmazása megfelelő drámai cselekménnyel és formával járt együtt és ennélfogva a lírai elemek jelenléte hozzájárult a drámák mélységéhez. A drámaírók részéről a liraiság ilyen felhasználása tudatos volt, - erre elméleti írásaik is rávilágítanak. T. S. Eliot például az 1920-30-as években tudatosan más liraiságot kívánt drámaiban alkalmazni, mint az előző generáció, például a Lukács által is említett Yeats. Yeats-ről szólva Eliot rámutat, hogy számára

ő "a lírikus drámaíró típusa", de líraisága "inkább az érzelmek egyfajta kiválogatása, mint bizonyos metrikai formák használata".<sup>13</sup> Önmagát viszont Eliot más értelemben tartja lírikusnak a drámaírás terén. Véleménye szerint az öncélúan használt szép sor: luxus. Olyan szépségre van szükség, amely nem egy sorban, vagy egy elszigetelt részletben nyilvánul meg, hanem beépül a drámai szerkezetbe, a texturába, olyannyira, hogy lehetetlen legyen megállapítani: vajon a sorok adják a dráma nagyságát, vagy a dráma változtatja a szavakat költészetté.<sup>14</sup>

Különösképpen nem kell hangsúlyoznunk, hogy Garcia Lorca, vagy Brecht drámáiban a líraiság és a drámai erő milyen szorosan összefonódik. Garcia Lorca programként is meghirdette ezt: "Több líraiságot akarok kifejezni a drámaiságon belül,"<sup>15</sup> és drámái valóban lírával telítettek. Brecht drámái pedig a beléjük szőtt lírai betétek nélkül szegényebbek lennének és elvesztenék legfőbb sajátosságukat.

Ezzel talán rávilágítottunk arra, hogy a fiatal Lukács által szinte megjelenése idején analizált drámai lírikum a XX. század során továbbfejlődött, sőt a fentebb említett példák azt látszanak bizonyítani, hogy a lírai elemek sokrétű alkalmazása valójában az 1920-30-as években jutott tetőpontra. E jelenség pontos értelmezéséhez és elemzéséhez elengedhetetlenül fontos azon törekvések és megoldások ismerete, melyeket a fiatal Lukács már az 1910-es években észlelt és elemzett.

J e g y z e t e k

- 1 Vajda György Mihály: Az epika és a líra szerepe a modern drámában - in: Állandóság a változásban, Magvető, Bp. 1968. p. 233.  
Bécsy Tamás: A líraiság és a mai dráma, Jelenkor 1971/6. p. 529.
- 2 A drámának a líraiság irányába való eltolódását más kortárs elemzések is hangsúlyozzák. Lásd: Almási Miklós utalását Hermann Bahr-ra, in: Almási Miklós: A modern dráma útjain, Gondolat, Bp. 1961. p. 134.
- 3 Almási Miklós: A modern dráma útjain. id.m. pp. 155-164.
- 4 Peter Szondi: A modern dráma elmélete, Gondolat, Bp. 1979. pp. 79-80.
- 5 Lukács a romantikusok közül Byron-t és Shelley-t, valamint Keats-et említi, majd elemzi Swinburne és Browning néhány drámai művét és utal O. Wilde-ra és Stephan Phillips-re. A mai elméletek közül Hinchliffe utal a problémára és a romantikus angol költők drámáinak kudarcát lényegében a Shakespeare-imitációval magyarázza. In: Arnold. P. Hinchliffe: Modern Verse Drama, Methuen and Co. London, 1977. pp. 15-16.
- 6 Lukács György: Ifjúkori művek, Magvető, Bp. 1977. p. 448.  
/A továbbiakban: IM./
- 7 Lukács György: A modern dráma fejlődésének története, Magvető, Bp. 1978. p. 411. /A továbbiakban: MD./
- 8 Az újabb elméleti munkákat már inkább ez az egzakt vizsgálati módszer jellemzi. Lásd Vajda György Mihály és Bécsy Tamás munkáit.
- 9 A fiatal Lukácsnál a "lírikus" nem főnévi értelemben használatos, hanem a "lírai" megfelelője.
- 10 A naturalizmus meghatározása még napjainkban sem egyértelmű. Raymond Williams például utal rá, hogy Lukács munkáiban a naturalizmus fogalma az 1848-as fordulatot követő írók /Flaubert, Zola, Maupassant/ esetében használatos. Lásd: Raymond Williams: Politics and Letters, New Left Books, London, 1979. p. 220.
- 11 Lukács főként a francia irodalom alapján jut el ezekhez a következtetésekhez. Ezen a véleményen van R. Williams is: Politics and Letters, id.m. p. 222.

- 12 Erről ír Bécsey Tamás: A líraiság és a mai dráma című idézett írásában, p. 538.
- 13 T. S. Eliot: Yeats, in: On Poetry and Poets, Farrar, Strauss and Cudahy, New York, 1957. p. 304.
14. U.o.
- 15 F. García Lorca: Összes művei, I-II. köt. Helikon, Bp. 1967. II. köt. p. 807.

Szávai János

VIZIÓ ES METAMORFÓZIS

/A FANTASZTIKUS IRODALOM KÉT ASPEKTUSA/

Vajon létezik-e egyáltalán fantasztikus irodalom? S ha igen, hol húzzuk meg a határait? Hogyan válasszuk el a fantasztikust a nem-fantasztikustól? Miféle kritériumok különböztethetik meg a reálist az irreálistól? A válaszok nem könnyűek, különösen nem, ha felidézzük Austin Warren megállapítását, mely szerint az irodalmi szöveg sohasem azonos a valósággal, hanem csak egy fiktív mű valóságával, vagyis a mű által létrehozott illúzió valóságával, s hogy ezek szerint nem valóság és illúzió közt kell különbséget tennünk, hanem a realitás különböző felfogásai, az illúzió módozatai között.<sup>1</sup>

De hol helyezzük el a fantasztikust az illúzió különböző módozatai között? Nyilvánvaló, hogy meghatározó jegyei - legalábbis jórészt - az irodalmi szövegen kívül találhatók. Általános felfogás szerint egy elbeszélés akkor fantasztikus, ha olyan mozzanatok, olyan részleteket tartalmaz, melyet az olvasók többsége fantasztikusnak talál, vagy - az Értelmező Szótár meghatározásával élve - amelyek a "szokástól, természetestől erősen eltérnek, képzeletbeli világot ábrázolnak".<sup>2</sup> Fantasztikusak ezek szerint azok a képzeletbeli lények, melyek a mondákban, tündérmesékben szerepelnek, vagy a magas iro-

dalomból hozva példát, a lilliputiak, azok az apró emberkék, akikkel Gulliver doktor hajótörése után találkozik.

De megjelenhet az irreális egy irodalmi szövegben /vagy a valóságban/ képzeletbeli lények jelenléte nélkül is. Vegyük példaként Allan Edgar Poe egy rövid, de nagyon jellegzetes elbeszélését, A fekete macska címűt. A történet egyszerűen indul: egy férfi, aki mindig nagyon szeretete az állatokat, megnősül, a házaspár madarakat, aranyhalakat, kutyát tart, de kedvencük a fekete macska. Aztán a férfi inni kezd, természete megváltozik, s egy nap fölakasztja macskáját egy fára. Aznap este leég a ház, egyetlen fal marad állva, a falon különös dombormű látszik; egy óriási macska kötéllel a nyaka körül. Az irreális itt az események egymásra következése: akasztás, tűz, macskát ábrázoló dombormű. Külön-külön mindegyik reális, a fantasztikumot az elbeszélés által sugallt oksági láncolat teremti meg, mert ha az akasztást követő tüzet még tulajdoníthatjuk is véletlennek, a dombormű megjelenése viszont már logikailag nem megmagyarázható. - Való vagy képzeletbeli lények, elfogadható vagy elfogadhatatlan oksági viszony; végülis a szöveg és az olvasó kapcsolata dönti el egy-egy mozzanat, részlet vagy egész reális vagy irreális voltát.

## II.

De nem minden fantasztikus, ami irreális, mondja a műfaj egyik legjobb elemzője, Tzvetan Todorov, s véleménye-

nyével egyet kell értenünk. Todorov a szokatlan és a csodás közé helyezi a fantasztikumot: a szokatlan mindig meglepő vagy megdöbbentő, de végül megmagyarázható /mint előbbi példánkban az akasztást követő tűz/, a csodás ezzel szemben teljességgel megmagyarázhatatlan /mint a liliputiak/, vagyis az olvasó véleménye mindkét esetben hamar kialakul. A fantasztikus viszont e kettő közé esik, ezért tétovázik az olvasó a két válasz között, nem tudván rögtön eldönteni, hogy az irreális mozzanat megmagyarázható-e vagy sem. "A fantasztikus a bizonytalanság ideje; mihelyt megoldást választunk, kilépünk a fantasztikumból, a szokatlan vagy a csodás irányában,"<sup>3</sup> Todorov, elméletének igazolására Cizotte Szerelmes ördögéből és Jan Potocki A Zaragozában talált kézirat c. könyvéből idéz.<sup>4</sup> Próbáljuk meg ezúttal, oka később meg fog világosodni, Henry James regényét, A oszár fordul egyet címűt, példának választani.

Az elbeszélés központi figurája egy fiatal lány, aki nevelőnőnek szegődik egy angol kastélyba, két árva gyermek mellé. A nevelőnő elbeszélése - melyet az író egyébként eléggé konvencionális keretbe foglal - hihetetlen históriáiról ad számot: a kastélyba kísértetek járnak, az évek óta halott régi nevelőnő s egy inas szelleme, s megjelenésük szörnyű fenyegetést jelent a kisfiúra s a kislányra. Legalábbis a nevelőnő, vagyis a narrátor szerint, aki lassanként meggyőzi a többi szereplőt is a kísértetek realitásáról. A befejezés tragikus, mert a kis-



fiú, abban a pillanatban, amikor a nevelőnő végre meggyőzte, ijedtében szörnyethal. De vajon mitől félt? A kísértettől? vagy a nevelőnőtől? A mai olvasó nyilván nem hisz a kísértetekben, a természetfölöttinek ebben a formájában. Akkor hát a nevelőnő örült volna? Ez sok mindent megmagyarázna, de akkor viszont, hogyan sikerült meggyőznie igazáról növendékeit s a kastély személyzetét? Mondhatnánk erre, hogy sem a gyermekek, sem a személyzet tagjai nem képesek megkülönböztetni egy örültet egy normálistól. De ha így van, miként lehetséges viszont, hogy a kerettörténet főszereplője, vagyis a kézirat birtokosa, egy tiszteletre méltó férfiú, úgy beszél a nevelőnőről, akit valaha jól ismert, mint vonzó, s józan személyről? Az olvasó képtelen dönteni, s minthogy a történet első személyben mondatik el, a szerző sem lehet segítségére. A bizonytalanság, melyről Todorov beszél, a történet szerves része: a feszültség fenntartója s egyúttal a regény alaptémája is.

Todorov kiváló tanulmánya az időben is kijelöli a műfaj határait. A fantasztikus elbeszélés eszerint a XVIII. században indul, Cazotte, Potocki s mások regényeivel, a XIX. században oly nagy mesterekkel folytatódik, mint Hoffmann, Poe, Nerval, Mérimée, Maupassant stb., s a század végére lassan el is tűnik.<sup>5</sup>

### III.

Minthogy a fantasztikum születésének feltétele az olvasó és az irodalmi szöveg egyfajta kapcsolata, nyilván-

való, hogy a nézőpont fontos szerepet játszik ezekben az elbeszélésekben. Az olvasó bizonytalansága mintegy a nézőpont változásainak függvénye. Nem véletlen, hogy a műfaj egyik legremekebb darabját az író alkotta meg, aki elsőként foglalkozott rendszeresen a műfajnak ezzel a nem pusztán technikai problémájával.

Ha a cselekmény valóságát firtatjuk, legelőbbis a történet nézőpontját kell megvizsgálunk. A csavar fordul egyet jó példa erre: kénytelen lévén a nevelőné nézőpontját követi, az olvasó vagy elfogadja vagy elveti a történet eme verzióját. De mivel a nevelőné nézőpontján kívül megismerjük még a kerettörténet narrátorának nézőpontját is, a döntés még nehezebbé válik.

A tétovázás nyilvánvalóan a megismerés korlátait jelzi. Aki helyesen lát, az ismer, a látás minősége határozza meg a megismerés minőségét. Ha ezt a gondolatmenetet követjük, meg kell állapítanunk: nem lehet véletlen, hogy a szem oly fontos szerepet játszik számos fantasztikus elbeszélésben. A sok lehető példa közül kettőre utalunk: Poe már említett novellájára, s Hoffmann rendkívül érdekes A homokember c. írására, mely egyébként annak idején Freud figyelmét is felkeltette.

Lássuk előbb a Poe-novellát. Mielőtt elkezdené történetét, a narrátor közli velünk, "közömbös számára, hogy mások - vagyis az olvasók - elhiszik-e ezt a rendkívüli, de számára nagyonis természetes históriát". "Bolond lennék azt várni, hogy higgyenek nekem - mondja -, mert én

magam sem hittem érzékeimnek. Pedig nem vagyok őrült, s nem is álmodom."

Szóltunk már ennek az elbeszélésnek egyes elemeiről, az akasztásról, a tüzről, a domborműről. Poe-nál mindig szabályos fokozás figyelhető meg az elbeszélésben. Eleinte az elbeszélő nagy állatbarát. Inni kezd, megutálja a macskát. Egy este úgy látja, hogy a macska kerüli őt. Fölkap egy kést, kivágja az állat egyik szemét. Néhány nappal később felköti, mert képtelen elviselni jelenlétét. Vagy talán a tekintetét? - A narrátor tovább iszik. Egy kocsmában meglát egy macskát, mely kísértetiesen hasonlít az előzőre. Fogjuk rövidre: a macskát hazaviszi, s este, amikor a felesége védeni próbálja tőle az állatot, megöli a feleségét, a holttestet egy falmélyedésbe rejti s befulazza. A rendőrség semmit sem talál. A narrátor megnyugszik, a macska is eltűnt, nincs több ellenséges tekintet. Végül a macska nyávogása okozza a vesztét: véletlenül az állatot is befulazta a holttesttel együtt, s a nyávogás nyomra vezet a rendőröket. A hulla, a macska, a gonosztett láthatóvá válik, s a bűnös elnyeri méltó büntetését. Megfigyelhettük a tekintet központi szerepét ebben a novellában, ahol minden a nézőpont körül forog: a szem ellen támadva a narrátor azt kívánta volna, hogy csak egy érvényes nézőpont maradjon, az övé. Márpedig, s ez Poe mondandója, mindig több lehetséges látásmód létezik, aki a magáét akarja erőszakkal elfogadtatni, bűnössé válik.

Hasonlóan fontos szerepe van a tekintetnek s a szemek Hoffmann novellájában. A mű felépítése bonyolultabb, mint a Poe-novelláé; előbb három levelet olvashatunk, Nathanael diák ír Lothárnak, menyasszonya bátyjának, de Klára maga felel a diáknak, amire a diák megint Lothárnak ír, s e három levél után egy narrátor mondja el a történet tragikus végét.

Lássuk röviden a cselekményt. A diákoskodó Nathanael egy különös találkozás nyomán számol be Lothárnak nyomasztó gyermekkori élményéről. Kisfiúként apja barátját, Coppelius ügyvédet azonosította ama szörnyű történet hősével, mellyel anyja ijesztgette gyermekeit: "Ha nem alusztok el mindjárt, elvisz a Homokember." A kíváncsi gyermeknek a nevelőnő elmondja, hogy az a gonosz ember homokot szór a gyermekek szemébe, míg a szemek ki nem esnek, akkor összeszedi s eledelnek viszi a holdban lakó fiainak. Egy este a kis Nathanael a kulcslyukon át lesi apját s az ügyvédet, úgy hallja, hogy szemekről beszélnek, ijedtében elájul, s nagybeteg lesz. Apja nem sokkalára meghal, s a gyermek szerint Coppelius a felelős. Most azért ír Lothárnak, mert furcsa látogatója volt, egy Coppola nevű látszerkereskedő, akiben ő az apa halála óta eltűnt Coppeliust vélte fölismereni.

Klára levele igyekszik tévedéséről meggyőzni a diákot, azt mondván, hogy a két férfi gonoszága csak képzeletében létezik. A diák mintha elfogadná a "mosolygósan gyermeki tekintetű" Klára nézőpontját. De az epilógusban,

melynek hangvétele egyébként erősen ironikus, visszatér a szorongás. Először Coppola elad egy szemüveget a diáknak. Aztán Nathanael Klára iránti szerelme lanyhad, a lányt automatának, vagyis gondolat- és érzelemmentes lénynek látja, s beleszeret professzora lányába, Olympiába. Mindenki látja, hogy Olympia automata, kinak szeméit egyébként Coppola szolgáltatta, kivéve a diákot. Amikor végre felismeri az igazságot, Coppola /vagy Coppellius/ elrabolja a bábút a feltalálótól, s Nathanael ismét súlyos beteg lesz. "Mindez csak allegória" közli ekkor a narrátor, s véleményét mintha a szereplők is osztanák, Nathanael ismét tisztán lát. A jegyespár boldog. Egészen addig, míg föl nem mennek a városháza tornyába, hogy megcsodálják a kilátást. Nathanael egy messzelátót talál a zsebében, melyet Coppolától vásárolt. Megint kitör rajta az örület, a mélységbe akarja vetni Klárát, de Lothár közbeavatkozik. Ekkor a diák Coppeliust véli megpillantani a torony lábánál gyülekező tömegben, mire a mélybe veti magát.

Kivert szemek, messzelátó, szemüveg, feltételezett szemrabló, aki látszerésszé változik át, üveg szemü automata - ebben az elbeszélésben minden a tekintet, a nézőpont felé mutat. Freud szerint az elbeszélés témája: féltelen a látás elvesztéséről, de ez az ő elemzése szerint persze szexuális jelkép; innen az olvasó nyugtalan érzése, mondja, mely a főhős nyugtalanságának következménye.<sup>6</sup> De mielőtt a jelképet néznénk, érdemes talán megvizsgál-

ni a szem-téma konkrét jelentését, magát a látást. Ki lát tisztán a szereplők közül? Klára? vagy az örült Nathanael? A diák szemüveget, messzelátót vásárolt, hogy javítson rossz látásán, azt gondolhatnánk, hogy tehát a lány lát tisztábban. De a narrátor néhány ironikus megjegyzése a történet végére ezt kétségesse teszi: egy közeli faluban utazók Klárát vélik fölismereni egy gyermekekkel körülvett boldog fiatalasszonyban. Ez az édes-késen idilli kép azt sugallja, hogy "a mosolygó tekintetű" lánynak talán nem volt igaza, amikor tagadta, hogy léteznek - az idilljébe nem illő, de Nathanaelnek nagyon is valós, gonosz erők. A homokember feszültséggel teli fantasztikus elbeszélés. De igazi témája nem a fantasztikum; a tekintet bizonyosságát kérdésessé téve Hoffmann látásunk folytonos verifikációjára buzdít.

x

Amikor a látás fontosságát vizsgáljuk néhány elbeszélésben, eléggé természetes asszociáció révén jutunk el ahhoz a kortárs áramlathoz, amelyet a "tekintet iskolájának" vagy gyakrabban: "új regénynek" neveznek. A Radirok megjelenésekor írott cikkében Roland Barthes azt emeli ki, hogy Alain Robbe-Grillet a tárgyaknak, jelenségeknek kizárólag a felületét, a látható részét írja le.<sup>7</sup> Egy későbbi, 1963-as tanulmányban Barthes kiegészíti elemzését, mondván, hogy Robbe-Grillet regényei sajátos, a hagyományostól erősen eltérő jelentéshálózatot hordoznak.<sup>8</sup> Próbáljuk most megvizsgálni Robbe-Grillet egyik

legszebb szövegét, az 1959-ben megjelent Utvesztőt. A regény egy sebesült katona története. A katona egy szá-  
mára ismeretlen városban bolyong, ahol valakinek át kel-  
lene adnia egy csomagot. Elkésik a találkozóról, s az e-  
gész könyv nem más, mint a katona patetikus kutatóútja,  
a címzett s a cím keresése. Két labirintusban tévelyeg,  
egy térbeli és egy időbeli labirintusban. Az elbeszélés-  
ben lassan minden megkettőződik, megsokszorozódik, min-  
dennek s mindenkinek megvan a párja, a megfelelője, s a  
kirakós játék darabjai fokozatosan elrendeződnek. Több-  
féle módon is, hiszen az olvasó sohasem tudja pontosan,  
hogy amit épp olvas, az vajon a valóság illúziója-e,  
avagy a belázasodott katona hallucinációja, esetleg az  
elbeszélésben magában megjelenő narrátor által elképzelt  
jelenet, más szóval azt sem tudhatja, hogy az egyes je-  
lenetek kronológikusan hogyan rendezhetők el. Vagyis a  
tekintet kettős akadályba ütközik, egyrészt a térbeli  
labirintus, azaz a város házfalaiba, másrészt az időbe-  
li labirintus kanyarulataiba.

A regényben egyetlen olyan tárgy van, mely nem  
kettőződik meg, amelynek nincs közvetlen jelentése a la-  
birintus kettős leírása által adott jelentéshálózatban:  
ez a tárgy egy üveggolyó, mely a katonát segítő kisfiú  
zsebében rejtőzik. Minthogy ennek az üveggolyónak a cse-  
lekményben nincs semmiféle funkciója, az egyetlen lehet-  
séges magyarázat, hogy a regény egészére vonatkoztatandó:  
a szem szimbóluma. Üveggolyó, esetleg üvegszem, a látás

szerve, de nem valódi érzékszerv, olyan szerv, mely nem lát. Ami nézetünk szerint összefoglalja Robbe-Grillet regényeinek egyik alapsajátosságát: a látás fontosságát s egyúttal tragikus korlátozottságát.

Az Utvesztő összekapcsolása Hoffmann és Poe novel-láival talán lehetővé tesz egy másik megközelítést is; Robbe-Grillet-nek sikerült megteremtenie a fantasztikum kevés lehetséges formáinak egyikét a modern irodalomban. Ha ugyanis a személyiség és a cselekmény érvénytelenné vált fogalmak, amint a teoretikus Robbe-Grillet mondja,<sup>9</sup> akkor a bizonytalanság, a fantasztikus műfaj sine qua non-jának megteremtése sem történhet sem a szereplők szintjén /mint Hoffmann-nál/, sem a motívumok egymásra következésének szintjén /mint Poe-nál/. A bizonytalanság osakis a regénytér vagy a regényidő szintjén jöhet létre, s Robbe-Grillet regényeiben valóban ez történik.<sup>10</sup>

#### IV.

A fantasztikus elbeszélés nem tűnik el tehát a múlt századdal, néhány jelentős kortárs írónál, újból megjelenik. Az összekötő kapocs az eddigiekben a látás szerepe volt, hadd próbáljunk kiragadni még egy másikat: az átváltozást. Nézzük meg például Alain Robbe-Grillet új regényét Az arany háromszög emlékeit /1978/. A bizonytalanság megteremtése érdekében az író néhány térbeli formát egymásba átváltoztathatóvá tesz: tengerparti kabinok bür-



töncellává változnak, ezek operai páholyokká és vice versa. Robbe-Grillet-nél tehát térbeli formák változnak át hasonló, de más lényegű térbeli formákká /minden regényében találunk effajta átváltozásokat/, de ez a fajta metamorfózis csak az utolsó láncszeme egy nagyon hosszú folyamatnak: az elbeszélésben megjelenő metamorfózisnak, mely feltehetőleg az irodalom egyik alapformája.

Mert ha végigtekintünk a fantasztikus elbeszélések Cazotte-tól James-ig húzódó során, mindenütt fölleljük a metamorfózis témáját. Cazotte-nál az ördög gyönyörű leánnyá változik, Potocki regényében az Alfonso ágyát megosztó két nővér a fiatalember ébredésekor akasztottak bűzlő hullájává változik, Hoffmann-nál Coppelius ügyvéd Coppola látszerésszé tünik föl újra, Poe-nál a macskát egy macskát formázó dombormű helyettesíti, Stevenson híres regényében Jekyll doktor, tudománya révén, Mr. Hyde-dá lényegül át, aztán megint Jekyll lesz, míg csak tudománya fel nem mondja a szolgálatot, s a gonosz Hyde testében kell végeznie életét, Babits Gólyakalifájában egy úri fiú minden éjjel nyomorult asztalosinasként ébred, s még hosszasan folytathatnánk.

A metamorfózis témája először a csodáshoz kötődve jelenik meg; mi sem gyakoribb, mint állatoknak emberré s emberek állattá változása különféle mesékben, mondákban, mítoszokban. A metamorfózis azután központi szerepben tér vissza a fantasztikus elbeszélésben s az abszurdban /Gogol, Kafka/. De jelen van egy másik, sajátos modern mű-

fajban is, mely ugyancsak használ csodás elemeket, s e-  
képpen eleve metaforikus szinten olvasandó, mint például  
Virginia Woolf Orlando-ja. Mert ha az Orlando egyik té-  
mája az Idő, a másik bizonyosan a főhősnek férfiből nő-  
vé változása.<sup>11</sup>

A téma tehát mintegy meghatározója a fantasztikus  
elbeszélésnek, de egyúttal meghaladja annak határait.  
Bár története még megírásra vár, talán máris megkockáz-  
tathatjuk a feltevést, hogy az átváltozás témája, ez a  
par excellence mitikus téma, legalább olyan fontos szere-  
pet játszik az irodalmak történetében, mint az aranykor,  
Trisztán, Don Juan vagy Faust mítosza. Jelentése eképpen  
aligha körülhatárolható, de annyi bizonyos, hogy az em-  
ber egyik legalapvetőbb jellegzetességére, a változás,  
átalakulás, a lét szűk keretei közül való kitörés vágyá-  
ra utal.

J e g y z e t e k

- 1 R. Wellek - A. Warren: Az irodalom elmélete. Bp. 1972. p. 174.
- 2 Magyar Értelmező Kéziszótár. Bp. 1972. p. 356.
- 3 T. Todorov: Introduction à la littérature fantastique. Paris, 1976. p. 29..
- 4 Magyarul Kaland a Sierre Morenában címmel jelent meg. Európa Kiadó, 1980.
- 5 Todorov i.m. p. 28.
- 6 Sigmund Freud: Das Unheimliche /In Gesammelte Schriften/. Leipzig, 1924.
- 7 R. Barthes: Littérature objective /In Les critiques de notre temps et le nouveau roman/. Paris, 1972. p. 68.
- 8 Bruce Morrissette: Les romans de Robbe-Grillet. Paris, 1963. pp. 7-9.
- 9 A. Robbe-Grillet: Pour un nouveau roman. Paris, 1963. pp. 25-32.
- 10 Más szerzőket is említhetnénk ezzel kapcsolatban, például Jorge Luis Borges. Magyarul: Körkörös romok. Bp. 1972.
- 11 A férfi-nő metamorfózis témája jelen van Eliot Pusztaságában /1922/ és Weöres Sándor Psychéjében /1972/ is, többek között. Poe novelláját Az elveszett lélegzet /Bukarest, 1974./, Hoffmannét az Ejféli mesék /Bp. 1927./ c. kötet nyomán idéztük.



I R O D A L M I            S Z E K C I O

"IRODALOM    ÉS    FILOZÓFIA"

I.

GERMANISZTIKAI SZEKCIO

Szőnyi György Endre

## IRODALMI ELEMZÉS - KULTURTÖRTÉNET

Egy színvonalas műalkotás minden korban és minden előképzettség nélkül képes élményt nyújtani befogadójának, ugyanakkor az is aligha tagadható, hogy bizonyos - a műalkotás struktúráján kívüli - dolgok ismerete a mű értelmezésének új meg új szintjeit nyithatja meg. Olyan dolgok ezek, amelyek kulcsot jelentenek a műalkotás struktúrájába foglalt információk megfejtéséhez, mely információk vagy ismeretlenek, vagy érthetetlenek az értelmező számára. Különösen akkor áll ez, ha az elemzőtől távol eső kor alkotásáról van szó, ilyenkor a mű kora szinte áthatolhatatlan falként tornyosulhat az értelmező előtt.

Egyes korok - például a reneszánsz - nagyon is tudatosan fogalmazták meg a műalkotás kettős /vulgáris és magasabbrendű/ jelentésének tételét. Dante az értelmezés négy szintjét különítette el: a szó szerinti, az allegorikus-filozófikus, a morális és a teológiai jelentést. Ezt fogalmazta meg Boccaccio is Dante életrajzában: "a költészetről is elmondhatni, hogy ugyanegy előadásban valamit elbeszél és megnyitja a szöveget az alatta lappangó titkos értelemnek. Ezáltal egyidőben az egyikkel a bölcseseket tanítja, a másikkal az ügyügyeket vigasztalja ... hogy ezt a kifejezést használjam, olyan, mint a sima fo-

lyású mély folyó, melybe a kicsiny báránka is belegázolhat, s amelyben a nagy elefánt is kényelmesen úszhat."<sup>1</sup> Itt idézhetjük az angol reneszánsz költőjét, Philip Sidneyt, aki elméleti művében, A költészet védelmében hasonlóképpen fogalmazott: "higgyetek nekem, hogy sok titok van a költészetben, amelyek szándékosan íródtak homályosan, nehogy profán szellemek bemocskolhassák."<sup>2</sup> Mindez arra figyelmeztet bennünket, hogy számolnunk kell a reneszánsz költő tudatos szándékával, hogy a műalkotás elsődleges jelentésén túl valamilyen mélyebb értelmű mondani-valót is megfogalmazzon, akár a kompozíció elrendezésében, akár az alkalmazott allegorikus-szimbólikus rendszer rejtett jelentésében. Gondoljunk csak Balassira, amikor Aenigma című versében így ír:

Jelentem versben mesémet,  
De el rejtem értelmemet,  
Kérem édes szeretőmet,  
Fejtse meg nekem ezeket.

Balassi itt részben magára a versre gondol, amelyben egy találós kérdést bújtatott el, ugyanakkor az aenigma az egész versciklusra is utal, a "maga kezével írt könyvére", amelynek a bevezető darabja ez a vers. A gyűjtemény kötetkompozíciója szintén titkos értelem hordozója: feltételezések szerint a háromszor harmincháromra tervezett osztás Dante eszméjét követi, s így a profán tartalomban is kifejez bizonyos vallásos gondolatokat, égi és földi dolgok egységét.<sup>3</sup>

A kérdés mármost az, hogy mi is a műalkotás elsőd-

leges jelentése, amelyhez képest még további jelentésrétégeket fejthetünk föl? Jakobson Mi a költészet? című esszéjében kitűnően definiálta ezt, elkülönítve egymástól költészet és költőiség fogalmát, az elsőt, mint változékony és kortól függő jelenséget határozva meg, költőiségen viszont költői funkciót, másra redukálhatatlan elemet értve.<sup>4</sup> Erről a költői funkcióról Jakobson azt állítja, hogy olyan mint az olaj, "nem külön fogás az étlapon, de nem is egy esetleges valami; megváltoztatja az étel ízét, s szerepe néha annyira jelentős, hogy a kis hal elveszti eredeti genetikus nevét, s átkeresztelik olajos halra." Egy másik tanulmányában azt is kifejti, hogy technikai szempontból a költői funkció "a párhuzamosság elvére redukálódik. ... A párhuzamosság két fajta: a jelölt érinti a vers szerkezetét /ritmus, versmérték, alliteráció, aszonánc, rim/; e visszatérés erőssége létrehoz egy rá válaszoló párhuzamosságot a szavakban, gondolatokban."<sup>5</sup> A párhuzamosságnak ezt az általános, a műalkotást szervező szerepét elemzi kitűnően Szegedy-Maszák Mihály<sup>6</sup> úgy, hogy pontosítja Jakobson megállapításait, s egyben a költészetről bármely irodalmi alkotásra kiterjeszti.

A bevezető mondatokban idézett klasszikus reneszánsz szerzők véleménye szempontjából azonban Jakobsonnak nem annyira a költőiségről, mint inkább a költészetről adott definíciójával kell foglalkoznunk, amiről ő csak annyit mond, hogy Kortól függő, meghatározhatatlan. Ez természetesen nem meghatározhatatlan, hanem mindig változó definíciót jelent, egy-egy korra jellemző poétikai felfogást,



az irodalomról alkotott konvenciók rendszerét. De mi a viszony a konvenciórendszer és a mű között? Más szláv strukturalisták kifejtették, mint ezt Bojtár Endrétől tudjuk, hogy a mű struktúrája, illetőleg a befogadás során a mű leírása olyan dekódolást jelent, amelynek keretében az illető tárgy-mű irodalomhoz tartozása, vagy nem tartozása kerül eldöntésre, azaz ekkor szembesül a normarendszer és az egyedi alkotás. "A leírásban, a struktúra és a morfológiai tárgy értékelésében az irodalomtudósoknak feltétlenül meg kell tudniuk egyezni, hiszen ehhez 'osak' az anyanyelvet kell árnyaltan ismerni, olvasottsággal, esztétikai műveltséggel, s korismerettel kell rendelkezni."<sup>7</sup> Szegedy-Maszák tanulmányának nagy érdeme, hogy ezeket az esztétikai szférán kívül eső rétegeket, vagyis a szöveg szemantikáját /a valósághoz képesti jelentését/ és a szöveg morfológiáját /vagyis a szerkezetet meghatározó kulturális, vallási, politikai, erkölcsi, stb. normák követését, illetve a szövegnek ezektől való eltérését is a parallelizmusok általános elvével magyarázza. Az ismétlődés sajátos formáiról, a konvencióról és az idézetről beszél; az utóbbi lehet külső /átirat, utánzat, stilusparódia, archaizálás, stilizálás, vagy éppen a reneszánszban igen népszerű anagramma és akrosztichon/, vagy belső, azaz a műven belüli elemek ismétlése. Legfontosabb a konvenció, ennek jelentőségét azonban igen árnyaltan fogalmazza meg: "A mű jelentését nem határozhatjuk meg kizárólag a benne megvalósuló konvenció alapján,

mert a különös megvalósulása nem zárt rendszer, ... szerintünk a mű saját jelrendszert teremt azáltal, hogy egyszerre több konvencióhoz folyamodik, különös beszédhelyzetek feltételei alapján alakítja őket tovább, majd a sajátmaga teremtette nyelv folytonosságát ismételten megszakítja; 'minden igazi műalkotás egyidejűleg betölti és nem tölti be azokat a várakozásokat, amelyeket ő maga ébresztett'".<sup>8</sup>

Láttuk, hogy - a közhiedelemmel ellentétben - a strukturalisták is milyen nagy figyelmet szenteltek a műalkotás kortól és konvenciótól való meghatározottságának, a legújabb kutatások, a szemiótika pedig egyenesen központi szerepet juttat a műben megnyilvánuló kulturális kód feltérképezésének, illetve leírásának. B.A. Uszpen-szkij szerint a művészet nem más, mint a normarendszertől való függés és az attól való eltérés feszültsége; ezt a gondolatot Jurij Lotman részletesen is kifejti, amikor a kultúrát, mint modelláló rendszert írja le, a művet /szöveg, parole/ pedig úgy értékeli, mint egy bizonyos, adott korra jellemző kultúramodell /nyelv, langue/ realizációját. S. Zólkiewski a történelmi helyzeteket és a történelemben megjelenő kultúrtényeket kívánja szemiotikai elemzés segítségével összevetni oly módon, hogy elkerülje a - szerinte - Diltheytől Lukács Györgyig és Lucien Goldmannig jelentkező csapdát: a két jelenségréteg mechanikus megfeleltetését.<sup>9</sup> "A szemiotikai értelmezés érinti tehát mind a kulturintézményeket, mind az adott történelmi hely-

zetet létrehozó társadalmi technikákhoz tartozó magatartásokat - így eljutunk odáig, hogy közös nyelvet találjunk heterogén tények /kultúrtények és történelmi helyzetek/ leírására, melyeket eddig különböző, össze nem hasonlítható nyelvek segítségével írtak le. Ez lehetővé teszi, hogy megragadjuk és megismerjük a kultúrát, megfejtsük mögöttes kódjait. E kódok ismerete viszont a maga részéről megkönnyíti az ember számára a kultúra és alkotórészeinek megértését."

Zólkiewski egy olyan - a szociológiára alapozott - szemiotika felé tapogatózik, amely modellálja a kultúrát, s ezt, mint közösségileg alkotott világmodellt a műalkotás személyes világról alkotott modelljével, illetve a valósággal ütközteti. A gondolat elméletileg jó, s a megfelelő generatív módszer segítségével elképzelhető olyan kultúratipológia, amely - miként a generatív nyelvészeti modell minden lehetséges mondatot - bármilyen kultúrtényt /műalkotást/ elő tud állítani. A bökkenő csak az, hogy a generatív poétikai modell ma még elméleti jelentőségű: a történeti kutatómunkában nem sok hasznát vehetjük, s az az igazság, hogy még az oly intelligens és sokoldalú Lotman konkrét elemzése is jobbára illusztráció jellegűek, s számos filológiai kívánnivalót hagynak maguk után. Rendelkezésünkre áll viszont egy hagyományosabb szociológiai módszer, amellyel igen hasznos információkat, a műértelmezés számos kulcsát megtalálhatjuk; megfosztva ugyan a művet esztétikai aurájától, előkészítve viszont a művészi műelemzőnél szerényebb

kommentátor számára. Horváth Iván jegyzi meg, hogy "ez optimális esetben oda vezethet, hogy a befogadó olyan saját értelmezést alakít ki, amely jobb, mint a kommentátoré volt."<sup>10</sup>

Hauser Arnold módszeréről van szó, amelynek elméletét A művészettörténet filozófiája című művében fejtette ki, gyakorlatát pedig A művészet és az irodalom társadalomtörténete szintézisében igazolta.<sup>11</sup> Hauser a műalkotás üzenet-jellegéből indul ki, amelyet meg kell fejteni: "Ha tehát mit sem tudunk arról a célról, amelyet a művész az alkotás során kitűz, művészetéből nem sokkal többet érthetünk, mint a labdarugójátékból a laikus, aki csak a játékosok szép mozgása alapján ítél." A műalkotás sajátosságainak leírásánál elutasítja Wölfflinnek a hegeli idealizmusban gyökerező nézetét a formák önelvű fejlődéséről, illetve bizonyos "alfogalmak" ciklikus visszatéréséről; ugyanakkor nem azonosítja magát azzal a materializmussal sem, amely műalkotás és gazdasági-társadalmi viszonyok direkt összefüggéseit propagálja: "Minden művészi forma eredendő és alkotó jellegű; nem származtatható korának sem anyagi, sem eszmei feltételeiből. Ha csak közönségünk társadalmi struktúráját ismerjük, sem 'elképzelni', sem rekonstruálni nem tudjuk a formákat, mert bármely messzemenően determinált is társadalmilag a művészi produkció, az alkotó tehetségek kiszámíthatatlansága eleve lehetetlenné tesz mindenfajta előrejelzést a művészet területén. Itt csak korrelációk vannak, tapasztalatjelleggel megállapítható össze-

függések bizonyos feltételek és következmények között." Hauser számára a társadalmi szempont alkalmazása azt jelenti, hogy az egyénnek mind alkalmazkodása bizonyos általános tendenciákhoz, mind ezekkel való szembenállása részben társadalmi erők terméke. A művészet tulajdonképpen "formaválasztás. A fejlődés minden pillanatában nyílt, mindig új feleletre váró kérdés: mi a teendő, hogyan fogadjuk a kínálkozó lehetőséget. Mindig 'igen'-t vagy 'nem'-et mondunk arra az irányra, amelyben mások haladnak, s amelyben magunk haladunk; és az Igen korántsem mechanikusabb, kevésbé akaratlagos tartás, mint a Nem." Hauser tudatában van a szociológiai megközelítés korlátainak is. Tudja, hogy tudománya nem a bölcsek köve, nem old meg minden kérdést, nem tudja megválaszolni egyes művészek vagy műalkotások zsenijének mibenlétét, azaz nem képes csaltatlan esztétikai értéktételekre. Képes viszont a műhiteles történelmi helyének kijelölésére. Ilymódon a művészettörténet célja a tipizálás, s el kell ismernünk, hogy csak az lehet az egyetlen reális cél: "a tudomány mindig valami közöset akar megállapítani több tárgyról, úgy, hogy ne kelljen minden esetben, ha a tárgyak egy csoportjáról van szó, az egyedi jelenségig visszamenni. Ha fogalmat alkotunk, például a barokk fogalmát, eleve elhanyagoljuk az e fogalomban összefoglalt műalkotások konkrét vonásainak egész sorát. Ha azonban ilyen fogalom van a birtokunkban, mértékünk is van, amelynek segítségével a műalkotásokat összehasonlítjuk és történelmileg reprezentatív értékeik szerint megítélhetjük."

Hauser igen gazdag és sokáig elméletének még két vonására érdemes emlékeztetni itt. Bár bevallott célja, hogy a műalkotás történetileg reprezentatív értékeit rekonstruálja, korántsem az időtlen és kortalan "objektív megfigyelő" nézőpontjából teszi ezt. Ellenkezőleg: vallja, hogy minden elemzés lényege az elemző jelenének és a műalkotás múltjának összeütköztetése: "ahogy légiüres térben nincs repülés, 'saját' világnézet híján a műalkotásokat sem érthetjük, vagyis nem érzékelhetjük őket bizonyos világnézet kifejezőjeként." Ezért van létjogosultsága a művek újra meg újra értelmezésének, hiszen a múlt művészeti irányzatait a mindekori jelen szempontjai és mércéi szerint magyarázzuk, fedezzük fel, méltatjuk, vagy hagyjuk figyelmen kívül. Attól azonban óvakodnunk kell, hogy a műalkotásban olyasmit keressünk, amit a művész nem akart, vagy nem tudott megvalósítani. "A művészettörténész számára nincs nagyobb veszély, mint az a kísértés, hogy valamely régebbi, primitív művészet alkotásait egy későbbi, fejlődéstörténetileg haladottabb korszak alkotásaival hasonlítsa össze, s abból induljon ki, hogy a művészek mindig ugyanazokat a ólokat követték." Hiszen így juthatunk a művészetben hamis, fikciós, "örök" kategóriákhoz.

Hauser elméletének kétségekívül legfigyelemreméltóbb pontja az, amikor elveti a történelmet egységes korszakok egymásutánjaként elképzelő szellemtörténeti felfogást, - amelynek a naiv-materiálista felfogás tulajdonképpen csak pandanja - s ehelyett tendenciák, stílusok egymásmellettei-

ségéről beszél; olyan mértékben differenciál a művészeti ágak és művészettörténeti tendenciák között, amennyiben egy korszak társadalma, a kultúrát meghatározó uralkodó osztályai is differenciálhatók. Vagyis pontosan oda jut el, amiért Szegedy-Maszák "megdicséri" Fernand Brauert a korstílusok egymást átfedésének teóriájáért.<sup>12</sup> És valóban, a francia annalisták és a német szociológusok sok tekintetben együtt haladnak. Hauser maga is idézi Max Weber és Mannheim Károly mellett Henri Focillont, aki szerint a történelmi periódusok sok emeletet, vagy ha úgy tetszik sok réteget tartalmaznak, mint a geológiai rétegek; s a törésvonalak mentén ugyanazon helyen más és más földtörténeti korokat különböztethetünk meg. Hauser ezt a képet a dinamikus kölcsönhatások tételével egészíti ki: "Ha a kultúra új hordozója lép a színre, és új gondolkodási mód, vagy izlésirány kezd érvényesülni, ez nemcsak azt jelenti, hogy új réteg rakódik a régebbiekre, hanem azt is, hogy az összes eddigi réteg egymás közötti viszonya megváltozik. Az új nem csupán a régi folytatása, vagy kiegészítése, hanem teljesen új helyzetet teremt. Ezért nem lehet szó soha ugyanannak a stílusnak a visszatéréséről." Kétségtelenül, manapság a francia annalisták, illetve követőik szentelnek legnagyobb figyelmet ezeknek a "historico-morfológiai" törésvonalaknak, melyek sajátosságai leginkább a kultúrtörténet, a mentalitástörténet, a "kollektív észjárás története"<sup>13</sup> kutatásával deríthetők fel. És e kutatások - az eddigiék értelmében - alapvetően fontosak a műalkotások értelmezése és leírása esetében is.

J e g y z e t e k

- 1 Ld. Az olasz reneszánsz irodalomelmélete, bev. Bán Imre, vál. és utószó Koltay-Kastner Jenő, Budapest, 1970. p. 58.
- 2 Ld. Francia és angol poétikák 1392-1603, szerk. Horváth Iván, Szeged, 1975. p. 126.
- 3 A verset ld. Balassi Bálint összes versei. a versek helyreállított, eredeti sorrendjében, közzéteszi Horváth Iván, Ujvidék, 1976, p. 33.; a kötetkompozícióról Horváth Iván, "A Balassi-sor számmissztikai értelmezéséhez", Itk, 1970. pp. 672-9; Balassi számmissztikájáról Süpek Ottó, "Balassi Katonaénekének számsszimbolikus szerkezete", MTA I. OK. 27/1971/, pp. 443-9.
- 4 In: Strukturalizmus, szerk. Hankiss Elemér, Budapest, 1971, 2:24.
- 5 "Nyelvészet és poétika", In: Jakobson, Hang-jel-vers, Budapest, 1969, p. 241.
- 6 "A művészi ismétlődés néhány változata az irodalomban és a zenében", in: Ismétlődés a művészetben, szerk. Horváth Iván és Veres András, Budapest, 1980. pp. 77-160.
- 7 "Az irodalmi mű értéke és értékelése", in: A strukturalizmus - vita, szerk. Szerdahelyi István, Budapest, 1977. 2:172.
- 8 Szegedy-Maszák, id.m. pp. 85-95; a belső idézet: Lukács György, Az esztétikum sajátossága, Budapest, 1965. 1:634.
- 8 B.A. Uszpenszkij, "A művészet szemiotikájáról", in: A jel tudománya, szerk. Horányi Özséb és Szépe György, Budapest, 1975; JuriJ Lotman, Szöveg, modell, típus, Budapest, 1973.
- 9 S. Zólkiewski, "Kultura és szemiotika", in: A jel tudománya, p. 398.
- 10 "Telegdi Kata verses levele", in: A régi magyar vers, szerk. Komlós Tibor, Budapest, 1979. p. 175; ld. még: Miklós Pál, Olvasás és értelem, Budapest, 1971. Dojtár Endre tanulmánya /ld. 7. jegyzet/ elméletileg is tisztázza, hogy az esztétikai érték objektíven nem ragadható meg: "az egyazon irodalmi műhöz tartozó esztétikai értékek összehasonlítására nem állanak rendelkezésünkre kritériumok, s ezért az értékelés az irodalomtudomány módszereivel megoldhatatlan". /I.m. p. 155./



- 11 Budapest, 1978 és Budapest, 1968; ld. még A. Hauser, Der Manierismus /Die Kriese der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst/, München, 1964.
- 12 I.m. /ld. 6. jegyzet/, p. 158; v.ö.: Braudel, Fernand, Écrits sur l'histoire, Paris, 1969.
- 13 V.ö.: Duby, Georges, Emberek és strukturák a középkorban, Budapest, 1978, p. 133.; ld. még Robert Mandrou, Lucien Fèbvre, Jacques Le Goff, stb. műveit.

Szaifkó Péter

REALIZMUSIGÉNY ÉS A XVII. SZÁZAD MÁSODIK  
FELÉNEK ANGOL DRAMATURGIÁJA

Tizenhetedik század: a holland és az angol polgári forradalom, a polgári filozófiai gondolkodás, nagy filozófiai rendszerek és egy új világnézet kialakulásának a százada. A nyugat-európai polgárság felemelkedésével és győzelmével a természet, az embert körülvevő valóság minél mélyebb megismerése szükségessé tette a korábban uralkodó szenzualizmus elvetését és a racionalizmus előtérbe helyezését. A tudományokban és a filozófiában egyaránt felülkerekedett az empirizmus, amely bizonyos szempontból fontos lépés volt a valóság helyes, materialista feltárása felé.

Bár az egymással szembenálló alapvető filozófia áramlatok /a materializmus és az idealizmus/ továbbra is fennmaradtak, ha fejlettebb fokon is, tagadhatatlan tény, hogy a XVII. század "nem afféle közbülső láncszem a reneszánsz és a felvilágosodás között, hanem igazi Nagy Kezdeményezés, amelyet a reneszánsz gondolkodók csak töredékeiben körvonalaztak, a felvilágosítók pedig nem elindítottak, hanem folytattak csupán."<sup>1</sup>

A történeti fejlődés szempontjából tehát az a legdöntőbb, hogy a XVII. században a valóság - amennyire lehet,

tudományos megismerése és az arra irányuló igény a korábbi korokhoz képest minőségi változást jelentett. Figyelembe véve azt a tényt, hogy az új filozófiának a gyökerei az adott társadalmi létbe nyúlnak vissza, szükségszerűnek tűnik, hogy ez a társadalmi élet egyik általunk vizsgált szférájában, a művészetben is tükröződjék. A dolgozat címét immár szűkítve tehát azt állítjuk, hogy a XVII. század második felének angol drámájában fellelhető olyan jelenségek, amelyek kifejeztek egy bizonyos művészi értelemben vett realizmusigényt. Mint ahogy ennek az igénynek a jelenléte a társadalmi-történelmi körülményekből fakadt, ugyanezek a körülmények indokolják azt is, hogy a korszak angol drámairodalma lényegét és egészét tekintve korántsem nevezhető realistának sem a fogalom polgári, sem annak marxista esztétikai értelmezése szerint. Nagyon helyesen állapítja meg Coffin és Witherspoon, hogy "a restaurációs dráma nagyon is realiztikus. Ha nem is ad - mint ahogy valóban nem - hü képet a Restauráció utáni angol életforma és szokások minden oldaláról és aspektusáról, mindenesetre realizisztikusan és hiven ábrázolja annak bizonyos jellemző szakaszait".<sup>2</sup> Tekintettel arra, hogy a restauráció angol drámairodalma több szempontból is fontos állomása a szigetország dramaturgiájának a történetében, ennek a realizmusigénynek, illetve a megvalósulás milyenségének a vizsgálata semmiképpen sem hanyagolható el.

John Dryden, akit Samuel Johnson az angol kritika

atyjának nevezett, volt az első, aki nagy mértékben járult hozzá ahhoz, hogy az angol irodalom- és drámakritika elnyerte méltó formáját és rangját. Sir Philip Sidney és Ben Jonson drámaelméleti írásai<sup>3</sup> után a legfontosabb állomást jelenti Dryden An Essay of Dramatic Poesy /Értekezés a drámaköltészetről/<sup>4</sup> című, 1668-ban írott műve, amelyet úgy is felfoghatunk, mint Dryden színházi programnyilatkozatát. Tudjuk, hogy Corneille nagy hatással volt rá, de kettejük között lényeges különbségnek tartjuk azt, hogy míg a francia drámaíró elsősorban már megírt művek kritikai összegzését nyújtotta, addig a fiatal angol költő, drámaíró és kritikus klasszicista olvárása-  
it fogalmazta meg ebben az esszéjében.<sup>5</sup> Éppen ezért az abban kifejtett gondolatok kiválóan tükrözik a kor irodalmi-esztétikai céljait, amelyek alapján megvizsgáljuk, hogy a drámában milyen formában volt meg a realizmus igénye.

Előljáróban tisztáznunk kell azt, hogy Dryden esszéjében mi felel meg az általunk realizmusnak nevezett fogalomnak, ugyanis az a szó, hogy 'realizmus' így nem fordul elő. Amikor arra hivatkozik, hogy 'natural', azaz 'természetes' ábrázolás, jellel, stb., akkor a valóság, vagy ahogy ő fogalmaz, a természet realista vagy realisztikus ábrázolására gondol. Fontos hangsúlyozni, hogy Dryden drámakritikája, mint azt George Watson is kiemeli, "nem morális, hanem technikai kérdésekkel foglalkozik".<sup>6</sup> Elég, ha egy példára utalunk ezzel kapcsolato-

san: a drámai jellemekről szólva, a legfontosabbnak azt tartja - a mű megszerkesztettségére való hivatkozással -, hogy azok mind ismerjék egymást és mindögyiknek legyen valamilyen kapcsolata a többivel. Az a kérdés, hogy egy-egy drámai szereplő milyen funkciót hordoz, miben különbözik a drámai jellem a regénybelitől, stb., fel sem merül az értekezés során. Ez egyik nagy hiányossága a műnek, de le kell szögeznünk, hogy ugyanakkor összhangban van a kor általános filozófiai irányzatával. Arra gondolunk itt, hogy a mechanisztikus szemlélet egyik megnyilvánulása az a jelenség, hogy míg egyfelől a tudósok, írók és költők egyre mélyebbre ásnak a valóság bizonyos összefüggéseinek megismerésében, addig másfelől hiányzik az egész dialektikus látásmódja, még az alapvetően materialista gondolkodóknál is. Ebből a szempontból tehát Dryden tipikus képviselője a kornak, amennyiben megállapításai a dráma formai oldalát illetően nagyon lényegesek, de a művészi tartalom kérdésével szinte egyáltalán nem foglalkozik. Igaz, az értekezés első részében olvashatjuk a dráma általános drydeni meghatározását, miszerint az "emberi természet igaz és élethű mása, amely ábrázolja annak szenvedélyeit és embertípusait, valamint azokat a sorsfordulókat, amelyeken végig kell mennie; s mindez az emberiség örömeire és jobbitására szolgál".<sup>7</sup> Ez a definíció tulajdonképpen csaknem teljesen megfelel a realizmus marxista esztétikai követelményeinek. Hozzá kell azonban tennünk, hogy a drámának ez a meghatározása nem

Drydentől, hanem Arisztotelész Poétikájából származott, ami természetesen magát a tényt, azt, hogy ezt a felfogást Dryden és kortársai elfogadták, nem befolyásolja.

Az esszé formai oldalát illetően érdemes megjegyezni, hogy Dryden a Platónig visszanyúló dialógusra épülő szerkezetet és egy meglehetősen szokatlan körülményt választott keretképpen: egy csónakban négy férfi menekül a Temzén az 1665-ös angol-holland háború zaja elől, hogy a természet nyújtotta csendben vitatkozhasanak kedvenc témájukról - a drámáról. Eugenius a modernnek, Crites a klasszikusok védelmezője, Lisideius a francia dráma híve, Neander pedig nem más, mint Dryden eszméinek megtestesítője.

A klasszicizmus hívei az antik művészethez nyúltak vissza, azt tekintették követendő példának és így nem véletlen, hogy az esszében lényeges szerepet játszanak azok a drámaszerkezeti kérdések, amelyek már Arisztotelésznél megfogalmazást nyertek.<sup>8</sup> Az un. arisztotelészi hármas egységet, amelyet a francia klasszicizmus merevitett kötelező szabályrendszerre, Dryden az angol dráma történetileg kialakult hagyományai alapján sokkal rugalmasabban kezelte, ezzel is lehetőséget adva a valóság realisztikusabb ábrázolásához. A szerzőt meggyőzőleg meggyőző Noander azért tekinti magasabbrendűnek az angol drámát a franciánál, mert szerinte a legfőbb törvény a drámában "a természet élethű utánzása",<sup>9</sup> és a franciák éppen a hármas egység szigorú betartásával csupán szobor-szerű műalkotást

sokat tudtak létrehozni. Az idő egységéről úgy vélekedik Neander-Dryden, hogy sokkal több "csodálatos véletlen" fordul elő "természetes módon"<sup>10</sup> két-három nap leforgása alatt, mint egy napon. A helyszínt szintén tágabb egységként kell felfogni, mert ellenkező esetben a drámairó olyan természetellenes - azaz nem reális - megoldásokra kényszerül, hogy azok a szereplők is arra a színhelyre kerülnek, akiknek ott semmi dolguk sem lenne.

A legérdekesebb talán az angol drámában oly jellegzetes kettőzött cselekmény realitásának és létjogsultságának bizonyítása, amelyhez Dryden a bolygók mozgásának példáját hívja segítségül. Azt mondja, hogy "ha egyetértünk azzal, hogy egy bolygó egyidejűleg mozoghat kelet és nyugat felé, egyik irányba a saját mozgása következtében, a másikba pedig az Első Mozgató hatására, akkor nem nehéz elképzelni azt, hogy a mellékcselekmény, amely osupán különböző, de nem ellentétes a főszállal, milyen természetesen kapcsolható az utóbbihoz."<sup>11</sup> Néhány kisebb formai kérdésen kívül Dryden hosszasan elidőzik a dráma nyelvezeténél, amelynek az a végső konklúziója, hogy a tragédia megfelelő formája a heroic couplet, a komédiáé pedig a rimtelen blank verse. Ez természetesen összhangban van azzal, hogy a tragédiában nemes embereket kell ábrázolni, a vígjátékban pedig mindennapi embereket, és az ő természetes ábrázolásukhoz szorosan kapcsolódik a kétfajta versforma.

Ez a néhány kiemelt kérdéscsoport drydeni értelmezése jól mutatja azt a törekvést, hogy - legalábbis elméletben - az angol dráma úgy tegyen eleget a klasszicista elveknek és szabályoknak, hogy közben megőrizze mindazokat az átörökölt elemeket, amelyek legjellegzetesebb formájukban éppen Shakespeare műveiben találhatók meg, és amelyek mindig is sajátos jellegüvé formálták az angol dráma kiemelkedő alkotásait. Ez a megőrzési-megmentési igény nem csupán történeti szempontból érdekes, hanem azért is, mert éppen ez igazolja számunkra azt, hogy a valóság élethű, vagy ha úgy tetszik, realista ábrázolásának az igénye egyértelműen megtalálható a kor szellemében.

A restauráció korára vonatkozó színház- és drámatörténetek világosan leírják, hogy a korabeli tragédiák és vigjátékok szinte kivétel nélkül abból a célből íródtak, hogy szórakoztassák az udvart és annak környezetét. Ebből fakad az, hogy a kor kedvelt műfaja a komédia volt és ebben a műfaji változatban is születtek a fontosabb alkotások. Éppen ezért a fentiek illusztrálására egy restaurációs vigjátékot választottunk, nevezetesen Dryden Marriage A La Mode /Divatos házasság/<sup>12</sup> című ötfelvonásos darabját.

Igaz, hogy Dryden mint drámaíró nem tartozik a kor legjelentősebb alakjai közé, hiszen például a comedy of manners olyan jeles művelői, mint Etherege, Congreve, Wycherley, stb. kétségtelenül jobb és időtállóbb műveket hagytak ránk. Ugyanakkor Dryden sajátos helyet foglal el



az angol dráma történetében és ezért esett rá a választásunk. Mindenekelőtt ő volt az, aki megpróbálta ötvözni Ben Jonson erőteljes írásmódját, Beaumont és Fletcher arisztokrata szellemét és a kor egyre divatosabbá váló szellemességét. Bizonyos értelemben azt is mondják róla, hogy a comedy of manners egyik inspirálója volt.<sup>13</sup>

A Marriage A la Mode főcselekménye akörül bonyolódik, hogy egy elveszettnek vagy halottnak hitt trónörökös hogyan szerzi vissza trónját szerelmének apjától, aki jogtalanul bitorolja azt. A már-már tragédiába torkoló események azonban végülis megbocsátó kibéküléssel érnek véget /a részben John Fletcher által kialakított tragikomédia egyik jellegzetes vonása/. A mellékeselekmény, amely a kezdetektől fogva tulajdonképpen egyenrangú a főszállal, sőt időnként szinte teljesen háttérbe szorítja azt, nagyon hasonlít egy későbbi comedy of manners cselekményéhez és számos, eredeti vigjátéki elemet tartalmaz. A két cselekményszál olyan tökéletes összhangban van egymással, hogy néha felmerül a kétely, valóban kötöttött cselekményről van-e szó. A cselekmény egységében tehát maradéktalanul érvényesül Dryden elméleti elképzelése, miszerint a két cselekményszál teljesen "természetesen" kapcsolódhat egymáshoz. A drámán belüli események körülbelül 2,5 - 3 nap alatt játszódnak le mintegy 4-5 helyszínen, amelyek mind a királyi udvar közelében vannak. A vigjáték cselekményének hihetősége szempontjából feltétlenül indokolt ez az időhatár és helyszín-változ-

tatás, de ez a darab folyamatosságát sehol sem zavarja meg, vagyis Dryden itt is követi azt a maga által is fontosnak vélt francia elvet, amit "la liaison des scenes"-nek, vagyis a jelenetek folyamatosságának nevezzük.

Jellemző, hogy az egyetlen valóban realista módon ábrázolt jellem a vigjátéki szálban fordul elő. Ez Melantha, egy affektáló hölgy, ahogy Dryden nevezi, aki tipikus megtestesítője a restaurációs udvar frankomániás, üresfejű arisztokratáinak. Ő az, akinek a jellemzésén keresztül az író arra is sort tud keríteni /tudatosan vagy akaratlanul/, hogy kora arisztokrata világának bizonyos általánosabb vonásait is kifigurázza. Amikor azt javasolják Melanthának, hogy költözzék vidékre, ő felháborodik és kifejti, hogy képtelen lenne élni anélkül, hogy minden nap legalább egyszer meg ne forduljon a királyi család környezetében, mert a vidéki emberek buták, betemetkeznek kastélyaikba és ott megszűnik az élet. Melantha valós alaknak tűnik előttünk és, ismervén a korabeli viszonyokat, azt mondhatjuk, hogy jellegzetes figura. Itt is, mint máshol is, Dryden nagyszerűen ki tudja használni a nyelvi ábrázolás módszerét. /Egy rövid megjegyzés erejéig feltétlenül utalnunk kell arra a tényre, hogy Melantha realiztikus alakja nem Dryden újítása. A mindennapi életből vett figura jellegzetes szereplője volt többek között a comedy of manners típusába tartozó vigjátékoknak - néha azonos névvel -, de hasonló példákért visz-

szamehetünk egészen a reneszánszig./

Végezetül tehát a következőket mondhatjuk: a Marriage A La Mode - most az esztétikai értékektől eltekintünk - nem realista műalkotás, de mind a jellemábrázolásban, mind pedig a dráma szerkezetében vannak olyan elemek, amelyek tudatosan törekszenek a valóság minél realizisztikusabb bemutatására. A vígjáték összességében megfelel azoknak az elméleti elképzeléseknek, amelyeket Dryden az An Essay of Dramatic Poesy című munkájában kifejtett és amelyeket fentebb röviden vázoltunk. Ez a tény abból a szempontból jelentős, hogy bár Dryden vígjátéki formája közvetlen követőkre nem talált, a restaurációs vígjátékok szinte minden válfajában felbukkanak hatásának nyomai és így az angol dráma későbbi fejlődésének egyik fontos állomását jelenti, elsősorban drámaelméleti, illetve drámatechnikai vonatkozásban.

J e g y z e t e k

- 1 I. Sz. Narszkij, A nyugat-európai filozófia a XVII. században. Budapest, 1980. p. 472.
- 2 Robert P. T. Coffin, Alexander M. Witherspoon, /eds./ Seventeenth-century Prose and Poetry. New York, 1946. p. 21.
- 3 A következő két műre gondolunk:  
Sir Philip Sidney, The Defence of Poesy /1595/  
Benjamin Jonson, Timber: or Discoveries Made Upon Men and Matter /1640/.
- 4 John Dryden, Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays. I-II. /ed. George Watson/ London, 1971.
- 5 V.ö.: George Watson, "Introduction" in: John Dryden, Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays. I-II. /ed. G. Watson/ London, 1971.
- 6 I.m. xiii.o.
- 7 I.m. p. 25.
- 8 V.ö.: Arisztotelész, Poétika. Budapest, 1974.
- 9 John Dryden, Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays. I-II. /ed. George Watson/, London, 1971. I. p.56.
- 10 I.m. p. 64.
- 11 I.m. p. 59.
- 12 John Dryden, "Marriage A La Mode" in: John Dryden. I-II. /ed. George Saintsbury/ London, 1949., I. pp. 227-333.
- 13 V.ö.: Allardyce Nicoll, A History of English Drama 1660-1900. V. kötet, Cambridge, 1959.

Pálffy István

AZ ANGOL KÖZGONDOLKODÁS ÉS A "SENTIMENTAL COMEDY"

A XVIII. SZÁZAD ELSŐ ÉVTIZEDEIBEN

A XVIII. századi Angliának talán legsajátosabb, bár semmiképpen sem legértékesebb irodalmi terméke az a vigjátéktípus, amelyet már a kortársak is "sentimental comedy"-nek, azaz érzelmes vigjátéknak neveztek. E helyen aligha vállalkozhatunk arra, hogy részletesen végigjárjuk az érzelmes vigjáték kialakulásának útját; arra is csak töredékesen vállalkozhatunk, hogy bemutassuk szerkezeti, jellemábrázolási sajátosságait, dramaturgiai jellegzetességeit, s még inkább töredékesen vállalkozhatunk arra, hogy művészi minőségét értékeljük. Mindezekkel kapcsolatban - legalábbis előljáróban - elégedjünk meg annyival, hogy e műfaji változat lelkes propagátorára, Richard Steele-re hivatkozzunk, aki a par excellence érzelmes vigjáték, a The Conscious Lovers /'A lelkiismeretes szerelmesek', 1722/ előszavában szinte program-nyilatkozatként jelentette ki, hogy "bármilyen alapja a boldogság és a siker, tárgya lehet a vigjátéknak". "Nyilvánvaló - folytatja Steele -, hogy csak jobbitása a műfajnak, ha olyan örömöknek adunk helyet benne, amelyek túl finomak ahhoz, hogy nevetést keltsenek, s amelyek csakis gyönyörűségből fakadnak".<sup>1</sup> Steele klasszikus tekintélyt

is megszólaltat tétele érvényének bizonyítására. Ám nem Arisztotelészt, hanem Cicerót hívja igazának bizonyítására, amikor a mű 1723-as kiadásának előszavához a Rhetorica ad Herenniumból választja mottóul az alábbiakat:

"ama fajta történetnek, amely színpadi jellemekek által mondatik el, vig beszéddel, változatos személyekkel, energiával, simasággal, gördülékenységgel, reménnyel, félelemmel, gyanúval, vágygal, együttérzéssel, változatos körülményekkel, a szerenose fordulataival, váratlan bajokkal, hirtelen örömekekkel és szerenosés végkifejlettel kell rendelkeznie".<sup>2</sup>

Az itt felsoroltakból Steele és érzelmes vigjátékokat író pályatársai jobbára csak az utolsó négyet valósították meg műveikben, s tették ezt alapvetően azért, mert ezek szolgálták leginkább didaktikus célkitűzéseiket. Ezzel tulajdonképpen el is érkeztünk a cimben jelzett összefüggéshez, a XVIII. századi angol érzelmes vigjáték és a korabeli közgondolkodás kapcsolatához. Ezt az összefüggést azért kell külön is hangsúlyoznunk, mert az angol drámatörténészek, az érzelmes vigjáték megjelenéséről, fejlődéséről szólva, többnyire megelégednek azzal, hogy létrejöttét annak tulajdonítsák, hogy ez a szabados szellemű, olykor az obszcenitásig is elmerészkedő restaurációs vigjáték ellenhatásaként könyvelendő el.<sup>3</sup> Más esetekben túlságosan is általános a magyarázat: a XVIII. század elején, úgymond, szükségszerűen el kellett halnia a restauráció-kori vigjáték típusnak,

a comedy of mannersnek, mert az a polgári, vagy polgáriasult réteg, amely ez időben a színházak közönségét adta, egyszerűen nem ismerte azokat a viselkedési-magatartási normákat, amelyek a comedy of mannersben, mint művészi tükrörben megjelentek, s helyette egy olyan vigjátéktípusnak kellett felbukkannia, amely a polgári réteg magatartási normáit tükrözte. Mindezzel kapcsolatban megemlíthetünk még egy harmadik álláspontot is, amely egyetlen ténynek, Jeremy Collier színházellenes kirohanásának, a Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage /1698/ c. pamfletjének tulajdonítja a comedy of manners hanyatlását, illetve a szentimentális vigjáték megjelentét.

Ezzel szemben a műfaji változat megjelenésének igazi okát inkább abban kell látnunk, hogy a közgondolkodásban igen jelentős változások következtek be a XVII. század végén, illetve a XVIII. század elején. Ezeknek a változásoknak az említett Collier-pamflet csak egyik megnyilatkozása volt, s úgyszintén csak kísérőjelensége volt e változásoknak a viselkedési-magatartási normákkal szemben kialakult újfajta igény. Ez az újfajta közgondolkodás a XVII. és XVIII. század fordulójára - épp a polgári forradalom egyik maradandó vívmányaként - jellegzetesen polgári, méghozzá forradalom utáni minőségű, felvilágosult polgári közgondolkodássá alakult. Egyfelől megszabadult a polgárháborús évek szélsőséges puritanizmusától, ugyanakkor pedig még nem vált - mint ahogyan a XVIII. század végé-

től kezdődően ismerjük - arisztokrata stílust szolgáiban utánzó-majmoló sznobizmussá.

A közgondolkodásban a vallásosság terén is változás állott be. A kálvinizmus szigetországi változata világiassá szelidült, s e világias, a földi valóság dolgaira is odafigyelő vallásosság a közgondolkodás szerves részét képező új embereszményt, a dolgozós- szorgos, jólnevelt, erkölcsös polgár képét állította a középpontba. Ezt az embereszményt hitte, vallotta, hirdette a XVIII. századi angol polgárság, ezt az eszményt állította mércéül önmaga elé, és ennek az eszménynek a szellemében ítélte el a restauráció arisztokrata életmódját, kultúráját - ezen belül: színházát is! -, s minden olyasmit, ami régebbi, "barbár" szokásokat jelenthetett.

Ennek az eszménynek a szolgálatába állította a polgárság az irodalmat, azon belül, mint legközvetlenebbül ható művészeti intézményt, a színházat is. E tekintetben külön figyelmet érdemel az a körülmény, hogy ez adott esetben színházművészeti - vagy pontosabban fogalmazva: színházpropagandai szempontból mindenképp egy eszménykép megjelentetéséről és nem a tényleges emberi valóság utánzásáról van szó; vagyis olyan jellemelek színpadra állításáról, akik elképzelt, ideális erkölcsi normarendszert képviselnek, s természetesen mindig olyan drámai cselekményszövegről, amelyben - az eszménynek megfelelően - a pozitív jellemelek szélsőséges jóságukban mutatkozhattak, a negatívnak induló /vagy ingatag/ jellemelek pedig jókká ala-



kulhattak. Az ilyen "megtérésekben", a megtérések okozta "gyönyörűségben" rejlő didaktikai értéket tartotta pl. Steele a vigjáték lényegének. Mindezzel kapcsolatban, visszaülva a XVII. és XVIII. század fordulójának vallá-  
sságával kapcsolatban mondottakra, hadd hangsúlyozzuk, hogy az érzelmes vigjátékok "megtérései" minden egyes esetben a polgári erkölcsi ideálhoz való hozzáilleszke-  
dést jelentik, s soha nem jelentenek vallási színezetű, tartalmú megtérést, ami nagyon is összhangban van az-  
zal, hogy a XVII. század 40-es, 50-es éveinek angol pol-  
gári puritanizmusa a századfordulón már háttérbe szorult, s helyét a protestáns Észak-Európában teret hódító irány-  
zatnak, a politikai kompromisszummal megelégedett angol  
nagyipolgárság eszmevilágához nagyon is jól illő pietiz-  
musnak adta át. A pietizmus egyik sajátos vonása épp az  
volt, hogy evilági etikai normákra váltotta át a vallást;  
így aztán természetes, hogy e normák propagálása, drama-  
turgiai eszközökkel való népszerűsítése elsőrendű köve-  
telmény lett a századfordulón, sőt már a XVII. század  
utolsó negyedében is. Már 1675-ben azt olvashatjuk Sir  
Richard Blackmore Prince Arthurjának előszavában, hogy  
"a drámaírás célja az, hogy csiszolja elménket és szabá-  
lyozza viselkedésüket", míg Jeremy Collier egyenesen úgy  
fogalmazott, hogy "a szindarabok feladata az erkölcs pro-  
pagálása".<sup>4</sup>

A vigjáték morális-etikai funkciójáról természetese-  
sen nem az itt említett szerzőknél esik először szó. Hogy

csak a szigetországon belül maradjunk: Ben Jonson, például, minden lehető alkalmat megragadott, hogy kifejezésre juttassa a komédia nevelő funkciójáról alkotott nézeteit. Csakhogy Jonson - és rajta kívül sokan mások - a hibák, emberi gyengeségek, gyarlóságok gúnyos leleplezésében, szatirikus ábrázolásában látták a komédia feladatát, azaz a komikum, a "nevetséges" értelmezésében az arisztotelészi elmélethez állottak közel: a csúfot, a rútot tartották a komédia tárgyának, míg a szentimentális vigjáték hívói, a kor közgondolkodásához és az abból származó művészi meggyőződéshez ragaszkodva, csakis a jó felmutatását, illetve a rossz jóra térését fogadták el mint komédiai tárgyként.

Ha közelebbről vizsgáljuk a "megtérés" kérdést, talán azt tekinthetjük a legszembevetőbb momentumnak, hogy az érzelmes vigjátékban a jóra térés sohasem külső körülmények, hanem inkább bizonyos belső szándék megvalósulásaként következik be, mondhatnánk: önreformálásként. Tulajdonképpen ez is pietista doktrína népszerűsítését szolgálta, szemben a korábbi puritán meggyőződéssel, amely a predestináció tanához ragaszkodva, nem ismerte el a szabad akaratból való önreformálás lehetőségét. Ugyanakkor, ennek a motívumnak van egy, szorosabban a XVII. század végének, a XVIII. század elejének a közéletéhez, közgondolkodásához kötődő momentuma is; nevezetesen az, hogy jól illeszkedett a korabeli közéletben jelentős szerepet játszó, többnyire az erkölcsök megreformálását,

a jó-polgári magatartás normáinak kimunkálását célul tűző, részben titkos, részben nyíltan működő társaságok tevékenységéhez.<sup>5</sup>

Ezek után - röviden - vizsgálat tárgyává tehetjük, hogy milyen művészi minőségű vigjátékot eredményezett Angliában a XVIII. századi közgondolkodáshoz való közeledés, illetve az azzal való alkotói azonosulás. A közgondolkodáshoz szabott dramaturgiai tendenciák, az erkölcsök megnevesítésére, a társadalmi szokások megreformálására irányuló drámairói szándék először Farquharnak és Cibbernek az 1600-as évek végén, az 1700-as évek elején írt műveiben mutatkozik; tegyük hozzá: igen csak művészietlen módon. Farquharnak Love and a Bottle /Szerelem és egy flaskó, 1698/, illetve Cibbernek Love's Last Shift /A szerelem utolsó fortélyja, 1696/ című vigjátékában alig történik más, mint hogy a restaurációs kor comedy of manners-ére emlékeztető, pikáns-gáláns kalandokból összeszőtt cselekményre egy váratlan, indokolatlan és indokolhatatlan "megtérés" épül. Lényegében ugyanilyennek tekinthetjük Cibber "legszenimentálisabb" vigjátékát, a The Careless Husbandet /A nemtörődöm férj, 1704/ is, amely szintén a comedy of manners sémáját követi, azzal a különbséggel, hogy az előbb említett művek befejezéséhez hasonló szentimentális happy endinget tartogat a néző számára. Colley Cibber vigjátékával kapcsolatban jól szembesíthetjük a tényleges társadalmi motívumokat a színmű cselekményének nyomvonaláival és a

főszereplők jellemrajzának drámai manipulálásával. Cibber színművében tulajdonképpen abból tevődik össze a cselekmény, hogy a sokszorosan megcsalt feleség, Lady Easy ügyes és főleg türelmes kezeléssel kigyógyítja krónikus hűtlenségéből a szoknyavadász férjét, Sir Charles Easyt. De mi rejlik tulajdonképpen a türelmes "gyógyító kúra" háttérében? A szenvedő hitves szenvedélyes szerelme? Nem; két, igen csak lényeges tényezőt kell látnunk a jellem- és akció-motiválásnál. Az egyik morális, etikai, a másik tényyszerűen anyagi. Ami az elsőt illeti, Lady Easy morális szempontból tarthatatlannak érzi azt, hogy férje fűvel-fával /beleértve saját komornáját is/ megcsalja. Morális szempontból tarthatatlan ez a helyzet abban az újféle, polgári társadalmi légkörben, ahol a házasság intézménye a társadalom szempontjából egyike a legalapvetőbbeknek. A másik tényező anyagi természetű, s ennél rögtön figyelembe kell vennünk a nő vagyoni jogi helyzetét a polgári házasság-intézményen belül a XVIII. század elején. Figyelembe kell vennünk, hogy az angol törvénykezés ebben az időszakban még nem rendezte a feleség vagyoni jogi helyzetét, s a férj "mindenbirtoklását" a tétéles jog és a közgondolkodás is kizárólagos érvényűnek tekintette; a férji hűtlenséget tehát a feleségnek - vagyoni okok alapján - nem lehetett semmi más módon tudomásul vennie, csak a belenyugvás, vagy a Cibber-darabban látható női praktikák "kúrájának" alkalmazásával.

Az mindenképpen figyelemre méltó, hogy ezek a moti-

vumok nem nyernek konkrét kifejezést a műben, inkább csak olyan formában jelennek meg, hogy Lady Easyt az író polgári ideálnak rajzolja meg: szigorúan és józanul erényesnek, az emberek belső értékeit méltányolónak, őszintén és nem bigott módon vallásosnak. Ugyanakkor a férj és a feleség közti házassági konfliktussal kapcsolatban az igényel külön figyelmet, hogy itt a korabeli angol társadalomban jelenlévő két társadalmi elem, az arisztokrácia és az általa képviselt morális nihilizmus, valamint a polgárság és az általa képviselt új erkölcsi értékrendszer összeütközése tükröződik, s hogy a hitves által megtestesített polgári erények végső diadala - a szoknyavadász férj "megtérése" - végső soron az új, polgári erkölcsi ideál fölénységét, áhitott győzelmét fejezi ki a színpad nyelvén. Ez a győzelem a forrása annak a "gyönyörűségnek", amelyben - mint mondtuk - a kor közgondolkodása a vigjáték funkcióját és lényegét látta.

Itt kanyarodhatunk vissza Steele-hez, s már említett The Conscious Lovers című szentimentális vigjátékához, amelyben a kibékülések, a szerencsés felismerések, a boldog egymásra találások adják a főbb motívumokat, s amelyben a szereplők magatartása is tökéletesen illik ahhoz a szindarab tipushoz, amelynek foladata az volt, hogy a jó példa felmutatásával tanítsa, nevelje a korabeli közönséget. Az önmérsékletnek, a tüdő szerénységnek, az igazi állhatatosságnak, az érzelmek tiszta harmóniájának bemutatása - ez a The Conscious Lovers lényege-

ge. De itt már egy sajátos kör bezárulásának vagyunk szemtanúi: a komolykodó, az erkölcsöt prédikáló közgondolkodás kiszorítja a vigjátékból a komikumot, s helyébe a polgár eszmevilágát, erkölcsi nézeteit, az életről alkotott illúzióit lopja be a vigjátékba.

Épp Steele vigjátéka a legjobb példája annak, hogy a valóságábrázolás hitele minimálisra csökken ebben a típusban, ami ugyanakkor a polgári közgondolkodás esztétikai értékcsökkentő hatásának is egyik legmeggyőzőbb példája. Mindezek ismeretében mondhatunk a XVIII. századi közgondolkodás és a szentimentális vigjáték összefüggéseivel kapcsolatban olyan ítéletet, amely elmarasztalja a szentimentális vigjátékot művészi minőség dolgában, s amely elmarasztalja a kor polgári közgondolkodását, amiért olyan vigjátéktípus létrejöttét segítette elő, amelyet csak mint kortörténeti dokumentumot tarthatunk számon.

J e g y z e t e k

- 1 The Conscious Lovers, in: G. H. Nettleton - A. E. Case /szerk/: British Dramatists from Dryden to Sheridan, London, 1939. p. 439.
- 2 U.o.
- 3 V.ö.: Allardyce Nicoll: A History of English Drama, Cambridge, 1955, II. p.2.; Bonamy Dobrée: English Literature in the Early 18th Century, 1700-1770, Oxford, 1959, p. 223.
- 4 Collier's Short View ..., London, 1892. p. 1.
- 5 Egész sereg reformista társaság működéséről tudunk Josiah Woodward An Account of the Rise and Progress of the Religious Societies in the City of London and of their Endeavours for Reformation of Manners /1698/ c. munkájáról; ezek részben titkos társaságokként, részben a III. Vilmos alapította Society for the Reformation of Manners keretében működtek.

Rozsnyai Bálint

NARRÁTOR ÉS NARRÁCIÓ:

ADALÉKOK A VALÓSÁGÉRTTELMEZÉS ÉS ELBESZÉLŐ MÓDSZER  
ÖSSZEFÜGGÉSEIHEZ A XIX. SZÁZADI AMERIKAI REGÉNYBEN

A címben jelzett témát szűkíteni kell: a dolgozat célja tulajdonképpen az, hogy egy századközepi amerikai mű elemzése kapcsán megvizsgálja, mennyire befolyásolja a valóság teljes megismerésében való kételkedés a megismerés egyik lehetséges formájának vélt regényt.

A XIX. század közepére kritikai közhellyé vált az amerikai köztudatban a regény és a "romance" közti különbség meghatározása. Ennek a definíciónak két fő forrása volt: egyrészt Clara Reeve-nek a valószínű és a lehetséges megkülönböztetésén alapuló különbségtétele, másrészt W. Scott ilyenirányú utalásai. A "romance" szóval jelölt műfaj azonban erre az időre már teljesen kiürült, korábbi példák imitációjává vált; gyakorlatilag a ponyva válfajává, azaz alirodalommá süllyedt. Meglepő tehát, hogy éppen ezekben az években /ötvenes évek/ ragaszkodik Hawthorne és Melville is az elnevezéshez műveik jelölésénél. Különösen feltűnő ez Hawthorne-nál, aki mind a négy nagylélegzetű alkotását "romance"-nak minősíti, és a hozzájuk fűzött előszavakban - ha homályosan és inkább hasonlatok-



ban, metaforikus megfogalmazásban is - kifejti szándékát, elképzeléseit a műfajjal kapcsolatban.

Korábban A hétormú ház elemzésében<sup>1</sup> kimutattam, hogy Hawthorne a valóságot csak intuitív módon tartja megismerhetőnek; szerinte a véges tudat racionalizmusa képtelen befogadni - és elfogadni - a valóság végtelen, azaz az emberi ráció számára kaotikus mivoltát. Ezért képtelen a XIX. századi angolszász szóhasználat értelmében vett regény a teljes, meghamisíthatatlan valóságot visszaadni, hiszen csak a felület, a látszat tükrözésére képes és hajlandó. Hawthorne azonban nem zárja ki annak lehetőségét, hogy a racionális regénytől eltérő "romance" - éppen másféle közelítése révén - feltárja a nem-racionális valóságot. Műveiben ezért utalásként mindig megjelenik a mítosz, nem mint a tudás egyetlen formája, de mint az Univerzumnak, a Világ rendjének egyik nem-racionális megismerési lehetősége.

A vizsgálandó mű: Hawthorne Blithedale Romance-ének<sup>2</sup> választását az író életművében elfoglalt sajátos-kivételes helye indokolja: ez ugyanis az egyetlen műve, ahol szakít az egyes szám 3. személyű elbeszéléssel és egyes szám 1. személyű narrációt használ.

A mű alapvetően két részre oszlik; s a két részt az elbeszélő személye választja szét: az Előszó egyes szám 3. személyű, míg maga a történet egyes szám első személyű. Változnak a szereplők is: az Előszóban a Szerző /Author/ nyilatkozik meg, majd az I. fejezetben Miles

Coverdale lép a helyére. Hozzá kell tennünk, hogy a fejezetcímek ismét egyes szám harmadik személyűek, bennük az Előszóbeli Szerző beavatkozását sejthetjük.

A DR-ben két tudatot kell megkülönböztetnünk. A kettő közti azonosulást a szöveg ki is zárja /egyrészt az Előszó utalása Miles Coverdale-re<sup>3</sup>, másrészt Coverdale megjegyzései a "romance"-ról<sup>4</sup>/; és hiányzik a XVIII. századi regényekből már unalomig ismert fogás is, hogy ti. a szerző közreadja az általa ismert személy visszaemlékezéseit. Ugy tűnik tehát, hogy a történetet a két tudat egymástól függetlenül hozza létre, s megítélésük is eltér egymásától.

A "romance" maga 29 fejezetből áll; a középső, a 15., mint a címe /"A Crisis"/ is jelzi, valójában középponti: mintegy a tengely szerepét tölti be. A két nagyobb rész /1-14. és 16-29./ ismét két kisebb részre osztható; tehát - akárcsak A hétormú ház esetében - szimmetrikus szerkezetről beszélhetünk. A két-két kisebb egységben több párhuzamosság fedezhető fel: egyfajta ismétlődések. Ezek nem egyes motívumokra korlátozódnak, inkább a cselekmény jellege ismétlődik. Az 1-7. fejezetek az elindulást és a megérkezést Blithedale-be, a társakkal, a legendő életformával való ismerkedést, majd Coverdale betegségét tartalmazzák. Coverdale az első perctől kezdve három személyre koncentrálja figyelmét: Hollingsworthre, Zenobiára és Priscillára. Megfigyelésükre, megismerkedésükre különösen jó lehetőség a betegség, ez a "morbidly

sensitive" /464/ állapot. Coverdale azonban nem tudja megfejtteni titkukat, ismeretei csupán felületesek.

A második egység /8-14./ újrakezdést biztosít: Coverdale felépülése egybeesik a Természet megújulásával, valamint Priscilla átalakulásával, melyet újjászületésnek nevez. A kifejezést önmagára is használhatja, hiszen - mint megjegyzi -: "I was quite another man." /474/ A megváltozott, a más Coverdale mélyebb és bővebb ismereteket szerez három barátjától, bár ezt a mélyebbre hatoló felfedezési kísérletet jogtalannak, szentségtörőnek érzi, legalábbis kimondva: Hollingsworth esetében. Zenobiáról és Priscilláról külső forrásokból szerez további adatokat /Old Moodytól és Westervelttől/. Tudása még így sem teljes, az összefüggéseket nem érti, pontosabban nem látja. Különösen feltűnő ez a 12. fejezetben, ahol a fakoronában levő rejtekhelyéről kihallgatja Westervelt és Zenobia beszélgetésének lényeges részleteit, de ezekkel a tényekkel nem tud mit kezdeni; Zenobia és Priscilla világát: valóságát nem tudja interpretálni sem önmagának, sem hallgatóságának.

A 15. fejezet kökerítés javításáról szól, Coverdale és Hollingsworth hordják-rakják a súlyos köveket. Hollingsworth kérésére, hogy Coverdale azonosuljon az ő céljaival, az utóbbi nemje a válasz, s ez a nem egyúttal az eddigi időszak lezáródását és egy újabb kezdetét is jelzi: a fejezet végén a két férfi Titánként és Sámsonként emelgeti helyükre a köveket, a kettejük közötti vá-

laszfal szimbólumaként is.

A II. rész első egységét a Blithedale-től való megválás, a városba való visszatérés nyitja, s itt Coverdale újabb lehetőséget kap az ugyancsak a városban megszálló Zenobia és Priscilla "titkának" /kilétének/ a megfejtéséhez. Igazán új adatok már nem kerülnek elő, csupán kissé átrendeződve tárulnak fel a figyelő Coverdale szeme előtt, aki immár mindent "tud", de semmit sem ért. A második egység kezdetét a Blithedale-be való visszatérés jelzi. Coverdale újra kudarcot vall a tudás megszerzésében, a valóság megismerésében. Zenobia "tárgyalása" után, vele együtt maradva, elalszik, miközben az asszony öngyilkos lesz. Coverdale végleg megválízik az utópista kommunától, s pár év távlatából visszaemlékezve mondja el a farmon történeteket; ezúttal kiegészítve saját titkával: Priscilla iránt érzett, de soha senkinek be nem vallott szerelmével.

A négy egységet, tehát a mű tagolását nem annyira Coverdale - a narrátor - tudata, mint inkább az Előszó Szerzője jelzi /ezért beavatkozások a fejezetcímek is!/, s látható, hogy e tagolás alapja a valóság megismerésének különböző szintjei. Ez a valóság persze szűkkörű: csupán közelebbi környezetének három tagja, azok világa: mikrokozmosza alkotja. Sőt, tovább kell szűkítenünk, hiszen nem Hollingsworth megismerésére való törekvése, hanem csak Zenobia és Priscilla titkának a megfejtése hajtja Coverdale-t. A két asszonyról nem sokat tud: Zenobia

felvett, írói álnév, s az igazi lény mintegy álarca mögé rejtkezve létezik. Priscilla váratlan, titokzatos megjelenése, majd viselkedése érthetetlen; Coverdale róla sem tudja kideríteni valódi mivoltát, noha megtudja, hogy Priscilla azonos a lefátyolozott hölgygel, a misztikus jóvendőmondó médiummal.

A Coverdale által közölt, bár általa nem interpretált, mivel nem értett adatok azonban sok mindent elárulnak. Zenobia, mint tudjuk, Priscilla féltestvére; Coverdale többször is úgy emlegeti, mint "a woman of experience". Lénye kihívás Coverdale számára: "as if challenging me to drop a plummet-line down into her consciousness" /466/. Amit azonban a "kút mélyén" felfedezhetne, megláthatna, azt már nem meri vállalni, attól visszariad: "The riddle made me so nervous ... that I most ungratefully began to wish that she would let me alone" /467/; sőt az egész szituáció valóságát is megkérdőjelezi, hiszen nem meri eldönteni, vajon valóság vagy csak képzelődés volt-e /Falsehood, Truth/.

Hasonlóképpen visszariad, amikor rejtekhelyén hallgatózva, Zenobia és Westervelt párbeszédéből megtudhatná az asszony titkát, s akárcsak korábban, most sem választ a képzelet és a valóság közt.

A harmadik lehetőséget a városbeli találkozáskor újra elszalasztja, s Pilátusként kezét mossa; ninos bátorsága az igazság felderítésére, hiszen a megismerés ezúttal oselekvést - azonosulást, beavatkozást igényelne, s

ezzel megszűnne Miles Coverdale kívül- vagy felülállása. A negyedik alkalommal Zenobiával magára maradva újból meghátrál, noha sejti, érzi, hogy az asszony búcsúja és üzenete az utolsó: a halál előtti. "I must have fallen asleep and have a dream" /574/ - mondja a korábbi három alkalommal is jellemző bizonytalansággal.

Ezek az alkalmak nem osupán Zenobia lényének: "valóságának" a felderítésére szolgálhatnának, hanem Priscilla titkának a megfejtésére is. Coverdale azonban mindvégig megalkuvó, gyáva marad; a bátorság, hogy áthatoljon az álarcokon, hogy az igazságot, a lényeget felismerje, hiányzik belőle. Ez készteti arra, hogy saját titkát csak tizenkét év távlatából merje önmagának is és az olvasónak is bevallani; sőt pontosabban akkor is szinte önkéntelenül, akarata ellenére buggyan ki belőle a vallomás: "... it rises to my throat; so let it come. /I - I myself - was in love - with - PRISCILLA!/" /585/

Az álarc /álnév, fátyol/ mögött rejtőző Zenobia és Priscilla nem osupán két rejtélyes asszony, jelentőségük még Coverdale számára is jóval több ennél, s műbeli jelentésük dekódolásához maga az értetlen Coverdale adja meg a kulcsot. A 12. fejezetben /I. rész, 2. egység/, amikor Coverdale fakoronabéli rejtekhelyében hallgatózik, mellékesen megjegyzi: "as if this were one of the trees of Dante's ghostly forest" /500/. A 24. fejezetben /II. 2./ a Blithedale-be megtérő Coverdale társai maszkabáljának kelles közepébe téved. "They joined hands in a circle whirling

round so swiftly, so madly, and so merrily, in time and tune with the Satanic music, that their separate incongruities were blended all together, and they became a kind of entanglement that went nigh to turn one's brain with merely looking at is." /563/ A táncolók váratlanul felfedezik a leselkedő Coverdale-t: "Some profane intruder! said the goddess Diana." S Coverdale elmenekül "like a mad poet hunted by chimeras" /563/.

A dantei alvilágba való alászállásra, ill. a ritusra történő utalás nyilvánvalóvá teszi, hogy Coverdale végsősoron a két asszony titkának megfejtésével a valóság: a világmindenség rendjét fedezhetné fel. Ez azonban merészséget; bátorságot követelne, s Coverdale - ahogy az Előszó minősíti: "Minor Poet", megelégszik a kisebb, a hiányos tudással: a felszín, a látszatvilág tényeinek az ismeretével.

Ebben az értelmezésben a két nő a valóság egy-egy aspektusa: Zenobia, akit Coverdale "woman of experience"-ként említ, a tapasztalás szintje, míg Priscilla, aki lefátyolozott asszonyként Szibillát idézi /441/, s akire Zenobia úgy hivatkozik, mint "a spirit with a heavenly essence" /506/, a transzcendentális, a metafizikus szintet képviseli. A valóság e két szintje, aspektusa egymástól elválaszthatatlan - Zenobia és Priscilla testvérek! -, bár kapcsolatuk, viszonyuk nem tárul fel mindenki számára. A valóság igazi megismerése csak e két szint egységének felismerése - befogadása - révén lehetséges.

Hollingsworth - Coverdale környezetének harmadik tagja - a költő egyfajta ellentétét képviseli: míg Coverdale a rajta kívülálló, -létező világot-valóságot szeretné kifürkészni, de ezzel sohasem azonosulni, addig Hollingsworth a valóságot saját tudatával téveszti össze; a rajta kívülálló valóságot gondolatai kivetítődéseként értelmezi, s próbálja megfejteni. Ellentétüket - s egyben közös kudarukat is - a középső fejezet, a "tengely" fedi fel. Hollingsworth saját terveihez akarja Coverdale fenntartás nélküli támogatását megszerezni, sikertelenül. Coverdale saját szemléletét, a "solid footing on common-sense" /519/ kifejezéssel minősíti, míg barátjáéról-ellenfelééről így nyilatkozik: "So plausible looked his theory ... such an air of reasonableness had he by patient thought thrown over it" /516/. A két kulcs-szó: common-sense és theory. A valóság e két lehetséges szemlélete összeegyeztethetetlen, s mindkettő egyformán osupán részizgazságok és nem a teljes tudás megszerzését biztosítja. A fejezetet záró sorok hiperbolikus fogalmazása előrevetíti az elkerülhetetlen kudarcot: "we set to work again, repairing the stone fence. Hollingsworth, I observed, wrought like a Titan; and for my own part, I lifted stones which at this day - or in a calmer one, at that one - I should no more have thought it possible to stir than to carry off the gates of Gaza on my back." /519/

A sziklát emelgető titán és a vak Sámson egyaránt a vereséget jelzi előre: mindkettőjüket a kövek sújtják ha-



lálra.

Hollingsworth eleinte Zenobia szerelmese, majd a II. részben őt elhagyva, Priscillát hódítja meg. A tragédia /Zenobia öngyilkossága/ után néhány évvel Coverdale felkeresi egykori barátját és Priscillát. Hollingsworth "showed a self-distrustful weakness and a childlike or childish tendency to press close and closer still to the side of the slender woman" /582/, hiszen Zenobia's "vindictive shadow dogged the side where Priscilla was not".

Ez természetesen jelzi, hogy a valóság teljes megismerése valóban csak a két szintjének, aspektusának együttes elfogadása révén lenne lehetséges, a véges emberi tudat erre azonban képtelen; az emberi lóthelyzet a vagy-vagy állapotja. Coverdale túlléphetett volna a racionális tudat korlátain, a lehetőséggel azonban nem élt, a mitosz formájában jelzett nem-racionális tudás megszerzésétől visszariadt. Ez a magasabb rendű tudás kétértelmű: vonzó és taszító is; Zenobiát és Priscillát titkos kötelék köti Westervelthez, akit az utalások Mefisztóval azonosítanak /különösen a 18. fejezetben: Coverdale az ördög jelét fedezi fel mosolyában, de már korábban is: botja kígyófejet utánoz/. A tudás démoni erő vállalása is, mellyel együtt létezni nem lehet. A lehetetlen vállalásának merészsége hiányzik Miles Coverdale-ből, aki a valóságot ezért nem értheti: hiszen lemond a lehetőségről, hogy költő mivoltát kiteljesítse. Coverdale azonban azt sem fogja fel, hogy tudása, értéke nem teljes, hogy tulajdonképpen

semmit sem ért. Hiába telt el 12 év a történetek és elmondásuk között: az akkori értetlensége nem ifjonti tapasztalatlanságból fakadt.

A BR azonban nem azonos a Miles Coverdale által elmeséltekkel. Coverdale két ízben is kijelenti, hogy "real life never arranges itself exactly like a romance" /500/, ő csak a tapasztalható, felszíni, látszatvalóságban, a common sense realitásban hisz. Ezen a ponton lényeges azonban, hogy a műben mint a dolgozat elején utaltam rá, két egymástól független tudat létezik: Coverdale egyes szám 1. személyű narrációja saját szubjektivitását hangsúlyozza, míg az Előszó Szerzőjének objektívabb, harmadik személyű megnyilatkozása a coverdale-i narráció lényeges tévedésére figyelmeztet: a való élet nem azonos az igazzal. Ezt emeli ki az Előszó fejtegetése a romance lehetőségeiről: "a license with regard to everyday probability, in view of the improved effects which the romancer is thereby bound to produce" /439/. Ugyancsak erre utal Hawthorne címválasztása is: Blithedale Romance. S ezért válik a felszínen megragadó "regényíró" Miles Coverdale a Hawthorne szerint magasabb tudást feltáró romance kisebb léptékű, tehát nem tragikus hőségé: Minor Poetté.

A hawthorne-i romance nem a Valóság: a Kozmosz létét kérdőjelezi meg; inkább annak lehetőségét, hogy ezt a rendet a véges - racionális - tudat képes-e felfogni, vagy inkább Káosznak véelve, azt saját, kisebb mértékűsége szerinti rendszerbe próbálja kényszeríteni, esetleg annak egyik for-

májába: a racionalizmus, a józan ész filozófiájára szerkesztett fikcióba: regénybe.

Hawthorne szkepszisét Melville továbbviszi, s kiterjeszti az írásra, a művészi alkotásra is, s pár évvel később írt The Confidence Manje már azt a felismerést tükrözi, amit N. Baym így foglalt össze: "the absurdity of the universe, the meaninglessness of language, and, hence, the absurdity of writing."<sup>5</sup>

Ez magyarázza mindkét író elhallgatását, s egyben a XIX. századközépi amerikai "romance" végső kudarcát.

J e g y z e t e k

- 1 "The Romance of Either/Or: Hawthorne's The House of the Seven Cables", in: Papers in English and American Studies, Szeged, 1980. pp. 103-138.
- 2 In: The Complete Novels and Selected Tales of N. Hawthorne, pp. 439-585. Valamennyi szövegbeli lapszám hivatkozás erre a kiadásra vonatkozik. A későbbiekben: BR.
- 3 V.ö.: 440.p.
- 4 V.ö.: 500. p.
- 5 Baym, Nina: "Melville's Quarrel with Fiction", in: PMLA, 94:5 /1979 október/, pp. 909-923., p. 909.

Abádi Nagy Zoltán

ENTROPIKUS DIALEKTIKABOMLÁS A MAI  
AMERIKAI TÁRSADALOMSZATIRÁBAN

1./ Mit jelent az "entropikus dialektikabomlás"?

Azok a lényegi sajátosságok, amelyek a mai amerikai regényben a társadalomszatírárt teszik, tematikus meghatározottságúak. A komikumot meghatározó tematikusság lényege pedig az, hogy az író krizishangulatát kifejező válságtémák az irracionális és felbomlást diagnosztizáló entrópiaképletté állnak össze. Olyan szerzők tartoznak ehhez a regényvonulathoz, mint Barth, Barthelme, Brautigan, Coover, Hawkes, Heller, Kesey, Percy, Pynchon, Vonnegut és mások.

Az "entrópiaképlet" metaforikusan értendő. Az "entrópia" ezúttal társadalmi jelenségeket jelöl, termodinamikai és információelméleti gyökerű, ám a társadalmi tendenciákra vonatkoztatva értelemszerűen módosult tartalmú, rugalmasan kezelendő fogalom. Vele foglalkozni kritikai kötelesség, hiszen nem egy szerzőnek nyíltan témája, másutt a regényvilágok tudatosan vagy ösztönösen implikálják. Irodalmi metaforaként szemléletesen egységesít olyan szerteágazó jelenségeket, melyektől egy emberi közösségmintázat zárt rendszer jellegét ölt; veszélyes tendenciaként tudato-

sítja a humánus álarcában megejtő, valójában manipulatív, álrenddel dehumanizáló álhumánusmot is. Mindebben könnyűszerrel felismerhető az információelméleti gyökér, nevezetesen a Norbert Wiener-i definíció, mely szerint az információ a rend, az entrópia a káosz mértéke.

Legyen az amerikai író entrópiaérzete tudatos vagy ösztönös, az elemzett regény világszemléleti alapkérdéseket vet fel. Ne feledjük azonban másik fő sajátosságát: hogy mindezt a szatira túlozva-torzítva figyelmeztető módszerével teszi. Nem azt mondja, hogy a mai amerikai valóság ilyen, hanem azt, hogy bizonyos meglévő tendenciák elszabadulásával ilyenné fajulhat.

A vizsgált társadalomszatirikus regénytípus a jelenségek belső ellentmondásaival és minőségi változásaival foglalkozik, mint a filozófia alapját képező dialektika, de a belső ellentmondások és változások nem a fejlődés, hanem a visszafordíthatatlan felbomlás irányába hatnak. A humánus és az értelem "információja"-nak hiján lévő társadalmi mintázat zárt rendszer-szerűen a zürzavar állapotába hanyatlik. De nemosak a kaotizálódott amerikai valóságban érvényesülő, ironikus analógiaként alkalmazott entrópiatörvény jelenik meg a regényvilágokban, hanem - ezzel összefüggésben - a dialektikus ellentmondások egységének deformáltsága is. Megjelennek a dialektikabomlásnak azok az új változatai, amelyek a kaotizálódása révén entropizáló világokra jellemzőek. Ezért beszélünk entropikus dialektikabomlásról, a klasszikus és modern szatira ma már hagyományosnak tekint-

hető dialektikatorzító módszereiből csupán kiindulva, de azokat a jelen kontextusban mellőzve.

Filozófia és komikum ilyen szoros, egész regényvilágokat meghatározó összefüggése miatt rendkívül fontos nekünk a komikum forrását a kontrasztban kereső elméletek közül Balázs Sándor munkája. A Humor és filozófia dialektikus materialista alapon értelmezett ellentmondásokból származtatja a komikumot. Balázs szerint a filozófiai alapú ellentmondás akkor ölt komikus formát, ha az ellentmondásosságban természetellenesen alakul egység és kizárás viszonya.<sup>1</sup> Az efféle torzitással dolgozó technika a komikus hatások számtalan változatát teremtette már a hagyományos komikumban is. Ezek tömegesen visszatérnek és megújulnak az elemzett társadalomszatirában. Annak is értelmét látnánk, hogy a mai amerikai szatíra hagyományos technikában feltáruló típusválasztékát és annak újszerűségét elemezzük. Ez azonban külön tanulmányt igényelne. Másrészt, a mai amerikai társadalomszatirikus regényben a legizgalmasabb mégiscsak az az új, megkülönböztető vonás, hogy a dialektika törvényeinek felfüggesztése nem csupán ábrázolástechnikai fogás, hanem valóságfilozófiai jelentőségű téma is, hiszen a regényvilágok mögöttes valósága, az elmúlt évtizedek Amerikája korábban nem tapasztalt mértékben és változatokban torzította ok-okozat, szükségszerű-váletlen, látszat és valóság, tartalom és forma és a többi dialektikáját. Szerzőinknek tematikus célja is, hogy az entrópiaképletbe illő dialektikabomlást dramatizálják. Genetikusan bizonyára éppen a tematikus filozó-

fiai indíttatás eredményezi azt a komikus technikát, amelynek az entropikus dialektikatorzítás a lelke.

Több kategóriapárosra megvizsgáltuk az entropikus dialektikabomlást, mint a valóság entropizálódására figyelmeztető szatíra forrását. A terjedelmi megkötöttség miatt e helyütt csak egy dialektikus ellentmondás entropikus bomlásával foglalkozunk.

## 2./ Egy példa: a véletlen szükségszerűsége

Ezzel a fogalmazással - "a véletlen szükségszerűsége" - a szükségszerűség és véletlen dialektikájával folytatott ironikus játék minden változatára utalunk. Bonyolult jelenség ez, amely a hagyományosabb technikákat elemző Balázs Sándor elméleti szempontjaival sem értelmezhető maradéktalanul. Balázs szerint szükségszerűség és véletlen kölcsönös viszonyának komikus ellentmondássá merevedése valamelyik oldal merev kizárásából következik, és a véletlen szükségszerűséggé emelését vagy a szükségszerű véletlenné süllyesztését jelenti.<sup>2</sup> Mindkét változatra a példák tömegét leljük az amerikaiaknál.

Náluk azonban ennek a dialektikus kapcsolatnak a torzulása összetettebben jelentkezik, bizonyára azért, mert ez a dialektikus viszony is filozófikusan vetődik fel, a téma rangjára emelkedik, és a filozófiai problematikától független mondanivalóknak alárendelt eszközfunkció mellett a dialektikatorzulás egyben túlmutat a megjelenítő konkrét mondanivalókon: a műegész szemantikájában önálló témává lép elő.



A szükségszerűségi viszony iróniái az entropikus világképlettel függnek össze, és az idetartozó komikus anyag egészét tekintve, úgy tetszik, hármas fokozatú szatirává szerveződnek. Vannak jellemző alkotások, amelyek mindhárom fokozatot tartalmazzák, mint a The Sot-Weed Factor /Narth/, V. /Pynchon/ és a The Sirens of Titan /Vonnegut/; más művekben egy vagy két mozzanatot fedezhetünk fel.

Az első szatirikus fokozatban "a véletlen szükségszerűsége" arra a szemléletmódra céloz, amely az esetlegesben is a másképpen nem történhetőt, a véletlenben is szükségszerűt lát. Ilyen Stencil pándeterminizmusa a V.-ben, Ebenezer a The Sot-Weed Factor-ben, az "átnevelés" előtti Constant a The Sirens of Titan-ben, a brunisták Coover Az utolsó ítélet West Condonban c. regényében.

A véletlen szükségszerűsége azt is jelenti - második fokozat -, hogy az okozati láncolatok felismerhetetlensége miatt befolyásolhatatlan világban a szükségszerűségek megszűnnek, és a kiszámíthatatlan véletlen üzi gonosz játékait, vagyis szükségszerűen bekövetkezik a véletlenek eluralkodása.

Ez a fokozat - nevezhetjük abszolutizált véletlennek - nem azonos azzal, ami Balázs humorelméletében a véletlennek nyilvánított szükségszerűség. Az elmaradhatatlan esetlegessé degradálása ugyanis hibaként lepleződik le a klasszikus komikus hatásban, a komikum kritikája rendszerint helyreállítja az arányokat, az olvasóban szük-

ségszerűségként tudatqsul az, amit a műben valaki véletlennek állit be. A vizsgált amerikai társadalomszatirikus módszer ezzel szemben úgy abszolutizálja a véletlent, hogy a perspektíva helyrebillentésére számító olvasói várakozást is megghiúsítja, és olyan világokat ábrázol, amelyek szükségszerűséggel és véletlennel komédiázó közvetlen kontextusaiban nem érvényesül szükségszerűség. A véletlenek uralma mögötti szükségszerűség külön szakaszban - a harmadik fokozatban - avagy közvetve, nem az egyes komikus elemekben, hanem a regény összkontextusában, esetleg a véletlenek tömegén át érvényesül. Az abszolutizált véletlen komédiája nem leplezi le közvetlenül a dialektika-torzitást. A komikum közvetlen forrása nem ez a torzítás, hanem annak következménye: a véletlenek martalékává lett ember komikus hányattatásai, okulásképtelensége, mert szükségszerűséget keres ott, ahol nincs.

A második mozzanat tehát az első fokozat komikumban feltáruló tanulsága. Hogy az előbbi példáknál maradjunk, Pynchon mintha arra intené Stencilt, Barth Ebenezer és Vonnegut Constantot, hogy ábrándkergetők, mert a kaotikus világban semmi sem függ össze, minden a vak véletlen műve. Azaz, a szerzői irónia teljes mértékben tagadni látszik a szükségszerűséget. Stencil sohasem találkozik V-vel; Ebenezer a véletlenek óceánjában kapálódzna mulatságosan előre, míg Burlingame azért alakíthatja játszki könnyedséggel az eseményeket ugyanabban a Barth-regényben, mert az események kaotikusak, nem érvényesül bennük a spontán önkény-

nek gátat szabó törvényszerűség. Constant pedig megtanulja Rumfoordtól a leckét: "Véletlenek sorozatának áldozata voltam."<sup>3</sup>

Említsünk néhány további példát a véletlen ironikus abszolutizálására. Irracionális "véletlenek" irányítják a The Universal Baseball Association kockadobásos kiszámíthatatlanságra épülő világát, mely ironikus tükröt tart a szerző /Coover/ valóságának; Todd Andrews világszemléleti fejlődésének szakaszait Barth első regényében.<sup>4</sup> Donleavy "anti-tündérmeséje", a Fairy Tales of New York arról szól, hogy a világ - Takács Ferenc találó szavaival - "kiszámíthatatlan véletlenek és rosszindulatú erők durva és mocskos tréfája."<sup>5</sup> A The Blood of the Lamb - Peter De Vries regénye - szerint az ember "a véletlen áldozata".<sup>6</sup> Kajánul rimelő véletlenek veszik üldözőbe a második Pynchon-regény hősnőjét a The Crying of Lot 49-ban.<sup>7</sup> A Little Big Horn-i csata 77. évfordulójára elhunyt Jack Crabb, Thomas Berger "kis nagy ember"-e "mint életében, úgy halálában is ... a véletlenek összjátékának művészetében gyakorolta magát."<sup>8</sup> A Cabot Wright Begins-ben /Purdy/ is meghatározzák a cselekményt az egybejátszó véletlenek.

A véletlenek összejátszásában viszont szükségszerűséget kell sejttenünk. A szatirairó, miután kifigurázza a véletlenben is szükségszerűséget kereső makacsságot /első fokozat/, s ezt a véletlen komikus abszolutizálásával, a szükségszerűség látszólagos tagadásával teszik /második fokozat/ - harmadik fázist épít művébe; mintha maga esne

a regényjellemek kinevetett hibájába: komikus pándeterminizmust hirdet. Ez azonban nem azonos a jellemek pándeterminizmusával. Inkább olyan eszközfunkciójú ironikus eszme vagy eszmerendszer, avagy a véletlenek kálváriájából közvetve sugallt szerzői gondolat, amely megsejteti a véletlenuralom mögött álló szükségszerűséget; némi magyarázatot rejt arról, hogy mitől válhat a világ a véletlenek káoszává. A regényfigurákban dramatizált és az olvasóban feltételezett pándeterminizmus után, valamint a regénykáosz előbbieket megkérdőjelező véletlendiktatúrája közepette - tézis és antitézis után - a szerzői determinizmust egyfajta szintézisnek tekinthetjük. Magasabbrendű determinizmus ez, amely számba veszi a kaotizáló, véletlenszerű mozzanatokot, és megmutatja bennük a szükségszerűségeket. Ilyen funkcionális determináltság a The Sirens of Titan-ben a tralfamadori meghatározottság, mert ezzel semmisíti meg Vonnegut a véletlenimádók vallását, és ironikusan ellenpontoszza a technokrata illúziókat. Mégiscsak kibontakoznak a véletlenuralomért felelős valóságból a The Sot-Weed Factor-ben és a V.-ben is a szükségszerűség lényegi ismérvei: a korrupt gyarmati társadalom illetve a modern diplomáciai tevékenység mint titkos intrikák szövevénye. Az utolsó ítélet West Condonban is arról szól, hogy a véletlent is szükségszerűségnek nyilvánító téboly számos társadalmi összetevő szükségszerű következménye. Összefoglalóan azt mondhatjuk, hogy ebben a harmadik léposóban "a véletlen szükségszerűsége" azt jelenti, hogy

a véletlen eluralkodása is szükségszerűen következik be a világ kaotizálódásának idején. Ennek a szükségszerűségnek a konkrét megnyilvánulási formái a véletlenek zűrzavarában előállt értékzavar magyarázataként szolgálnak, a közösségi entropizálódás veszélyeire figyelmeztető mai amerikai regény társadalomszatirikus élet jelentik.

J e g y z e t e k

- 1 Balázs Sándor: Humor és filozófia. Bukarest, Irodalmi, 1969. p. 121.
- 2 U.o. pp. 96-99.
- 3 Kurt Vonnegut: The Sirens of Titan. New York, Dell, 1972. p. 229.
- 4 John Barth: The Floating Opera. New York, Avon, 1965. p. 29.
- 5 Takács Ferenc: "New York-i tündérmese". Nagyvilág, 1974. XIX. évf. 10. sz. p. 1583.
- 6 Peter De Vries: The Blood of the Lamb. Boston, Little, Brown, 1962. p. 104.
- 7 Thomas Pynchon: The Crying of Lot 49. New York, Bantam, 1967. p. 80.
- 8 Thomas Berger: Little Big Man. New York, Fawcett, 1965. p. 22.

Szilassy Zoltán

"KÓRTÁRSUNK" HAMLET?

/NÉHÁNY XX. SZÁZADI HAMLET-ÉRTELMEZÉS ONTOLÓGIAI  
ÉS TÖRTÉNETFILOZÓFIAI VETÜLETÉNEK KÉRDÉSEIHEZ/

I.

Az introspektív XIX. század "liebling"-je, a mélabús, szőke herceg és története korántsem élvezett olyan majdnem egyértelmű diadalutát a XX. században mint a XIX.-ben. Elsősorban a másfajta gigászi problémákkal viaskodó, öntörvénnyű XX. századi alkotók fejezték ki nem is túlságosan titkolt ellenszenvüket a mitikus figurával, az idolummá fokozott drámával és az örökbecsű szerzővel szemben. Lev Tolstoj a Lear elleni dörgedelmei során módot talál arra is, hogy gyermeki ujjongással jelentse ki: "a király meztelen ... Hamlet jellem nélküli jellem" <sup>13/235/</sup>. G.B. Shaw a Hamlet-től datálja az "álmittas úriemberség" kezdetét Angliában <sup>13/247/</sup>. T.S. Eliot egyszerre kétfelé lő, amikor megállapítja, hogy "Goethe Wertherré alakította át Hamletet" <sup>13/259/</sup>. Később Brecht a Kis Színházi Káté-ban úgy véli, hogy "Hamlet értelme teljesen gyakorlatiatlan" <sup>13/349/</sup>. A Coriolanus esetében pedig célszerűnek tartja társszerzővé előlépni. Még később, hasonlóképpen cselekszik a János király-lyal, amit nem tart remekműnek, hanem sietősen készült adaptációnak, s így ő kénytelen "példázattá átalakítani a dramatizált krónikát" <sup>5/173/</sup>. A Ham-

let-dráma anyaga is - kiváltképp az utóbbi évtizedekben - gyakran éppen ellen-mitoszok csíholójává vált, mint pl.

B. Kops Stepney Green Hamletje, T. Stoppard Rosencrantz és Guildenstern halott c. drámája, vagy legutóbb Beremónyi Géza Halmi-ja esetében.

Az újraértelmezések igénye persze nem keverendő össze a nyílt v. titkolt ellenszenvvel, mi több: alighanem a "képrombolásokra" is szükség volt az "újfajta" Shakespeare- és Hamlet-kép kialakításához. A Tolsztoj-, Shaw-, Eliot-féle hangvétel is csak azért bizonyult disszonánsnak, mert egy századunkban is eléggé általános magasztaló kórusból ritt ki. Az érzelmes longyel góniusz, Wyspianski számára pl. nagyon rekonszenves volt a "szegény fiú, könyvvel a kezében"<sup>9/401/</sup>, de ez nem gátolta meg abban, hogy ne "lengyelesítse" már 1904-ben. A melegszívű R. Rolland az első világháború közepére eső nagy ünneplés /Shakespeare halálának 300 éves évfordulója, 1916/ alkalmával állt ki az "emberi részvét" költője mellett. Az egyre izmosodó Shakespeare-filológia, valamint Angliában Granville-Barker /nálunk Hevesi Sándor/ és mások Shakespeare drámáinak "színi hatását" vizsgáló írásai nyomán a XX. században is kibontakozott a Shakespeare-reneszánsz, amit a színháztörténetben olyan nevek fémjeloznek mint a Gielgud-é, Guthrie-é, Laughton-é és Olivier-é. Ugyanennek a második, s nem kevésbé fontos hullámát nemrégén érzékelhettük a Brook és Kott vezette "Royal Shakespeare Company" tevékenységében.

Azt hiszem, a Hamlet-nek századunkban is megvan a



törzsközönsége. Néhány lírai költőre /pl. Zbigniew Herbertre, Tandori Dezsőre, Utassy Józsefre stb. stb./, valamint több, Füst Milán nyomdokain haladó kőszá bölcsészlányra és irodalomtanárra bizvást számíthatunk. Tolsztoj dühe sem gátolta meg pl. Gábor Miklóst abban, hogy szerepértelmezésében ne rokonítsa Hamletet Andrej Bolkonszkijjal<sup>7/168/</sup>.

## II.

Mind a korábbi, mind a XX. századi Shakespeare-filológia és -kritika dokumentumainak vizsgálata megerősíti Bécsy Tamás azon véleményét, mely szerint: "a drámával kapcsolatos évszázados vitákban egyneműnek ... tekintették az esztétikai, filozófiai, történetfilozófiai ill. a speciálisan csak a műnem problematikájához tartozó kérdéseket, sőt ... a megjelenítés hatásosságát szolgáló törvényrendszereket is"<sup>1/38/</sup>. Az egyneműség ilyen tételezéséhez értelemszerűen filozófiai-esztétikai eklekticizmus járult.

Már a század első, korszakalkotóan nagy Shakespeare-kritikusánál, A.C. Bradley-nél is megmutatkoznak ezek a problémák. Devallott "rajongóként", a Coleridge-Hazlitt-hagyományhoz csatlakozva, vonatkozó műveiben<sup>2</sup> nem kevesebbet kísérelt meg, mint a hegeli konfliktus-fogalom - "szellemi hatalmak emberi tettel történő szellemi megsértése"<sup>8/113/</sup> - alkalmazását Shakespeare drámáira. Holott a Feno-  
menológiában is használt hegeli kategória gyökerei a görög

tragédiából és az arisztotelészi Etikával összefüggő Poétikából /vö. ETHOS és GEIST összefüggése/ származnak.

Karakterértelmezőként, Hamlet esetében, az alapvetően tragikus jellemvonást az eluralkodó melankóliában - ami itt az egyoldalúság és szélsőség "tragikus vétsége" - jelölte meg. Véggkövetkeztetése így pszichológiailag talán jogos, de az esztétikai fogalmiság szintjén reménytelenül ambivalens: "a shakespeare-i tragédia fájdalmas misztérium", amelyben ráadásul, katartikus alapon, "az elpazarlás mellett feltűnik a kiengesztelődés érzése is"<sup>13/24-25/</sup>. Így akarva-akaratlanul tápot adott az övétől alapvetően különböző "pszichologizáló" és "történeti" iskolák interpretációjának. A kettőt egyesítő Eliot kétféle platformról is támadhatta a Hamlet-et: egyrészt historizálóként Schücking-hez, Robertson-hoz és Stoll-hoz csatlakozva megkérdőjelezhette Shakespeare "manir"-jait a primitívebb, de egyértelműbb Shakespeare-forrásokhoz és -elődökhöz képest, másrészt megvalósulatlan "objektív korrelatív"-nak tartotta az ambivalens hamlet-i örültséget. A freudista Ernest Jones megoldása Hamlet talányára az Ödipusz-komplexus<sup>13/7/</sup>, de a pragmatikus amerikai filológia idővel a kordokumentumokból véli majd levezethetőnek Hamlet pszichoanalitikusan is elemezhető orientáltságát ill. szituáltságát<sup>4/241-287/</sup>. A dráma NOIKTON kritikai kiadása<sup>11</sup> pl. a diákoknak szánt intellektuális háttér-összegzésbe - az eleve adott Montaigne-forrásokon kívül - beveszi Burton-tól A melankólia anatómiáját és Lavater Démonológiáját is.

A vonatkozó tárgyfilológia e századbeli föllendülése és kimerithetetlen bősége dacára, a Shakespeare-kritika "forradalmi változása" szerintem G. W. Knight-nak köszönhető. Ő a "dráma mögötti élettények" bizonyos szféráit negligálva, más szféráit pedig éppen előtérbe hozva, azt állítja, hogy az értelmezésben nem korbeli tényeket kell fölídeznünk, hanem az eredeti költői élményt. Híres esszéje a Hamlet-ről<sup>12/235-251/</sup> szintén csak a magasztalás kórusában disszonáns. Fő módszertani mondandójával - hogy a művek lényeges jelentését a térbeli struktúra /"pattern"/, a kép- és szimbólumháló sugározza és nem az időbeli cselekménysor - és a Hamlet-figurára "kedvezőtlenül" vetített summájával - miszerint Claudius derék király, udvara, a Hamlet-univerzum, tele van duzzadó élettel, humorral, jóléttel, melyben Hamlet a "halál követeként", diszharmonikus és pusztító lényként jelenik meg<sup>13/32/</sup> - csak akkor lepheti meg a szakembert, ha az nem veti egybe ezt az alapvetően más típusú, de ontikusan hasonló értelmezés-előzményekkel. Magukért beszélnek pl. a következő Hegel- és Lukács-idézetek:

HEGEL: "Hamlet kedélyének háttérében kezdettől fogva ott leselkedik a halál. A végesség homokzátonya nem elég neki; gyásza, lágysága, bánata, az élet minden állapotával szembeni undora eleve érezteti velünk, hogy itt, e rettenetes környezetben elveszett egy ember, akit a belső életuntság már csaknem felemésztett, mielőtt a halál kívülről elérné."<sup>8/421/</sup>

LUKÁCS: "Az előkelő lélek a maga unott nagylolktiségekben egyszerűen nem képes elképzelni, hogy vannak még másfajta emberek is a világon - ez a nemes jószág vaksága a rajta átlátó számító gonoszszággal szemben."<sup>10/115/</sup> /Az általam kiemelt megfogalmazás kis-sé emlékeztet Shaw-éra. Sz. Z./

Jóllehet a Shakespeare- és Hamlet-rajongóknak igaza van, amikor ellenvetése lényegeként a nagyközönség másfajta, tipikusabb reagálását hozza fel<sup>13/14/</sup>, Knight-ban mégis kénytelenek vagyunk a dráma rétégeltségének korai kimutatóját látni, aki ezzel Husserl transzcendentális ontológiájának esztétikai-formalista alkalmazóját, Ingardent előzi meg. A mai Shakespeare-kritika egyik tanulsága még mindig a továbbfejleszthetőség, ami adódhat Ingarden vagy N. Hartmann vonatkozó nézeteiből, ahol az "imaginatív" és "morális" jelentés és a "téridős" jelek azonosabb értelmezési tartományban vizsgálhatóak. Knight idővel maga is némileg retirált "avantgarde" álláspontjától. Részben Eliottal vitatkozva - aki számára örökké Dante maradt, a "filozófus költő" -, továbbá Coleridge-hoz, Hazlitt-hez és Bradley-hez osatlakozva, pattern-elemzéseiben is a metafizikus lényeg keresését tartotta visszamenőleg fontosnak.

### III.

A gazdag Shakespeare-filológia és kritika látszóla-

gos vadhajításai, ill. ágazati melléktermékei a specifikusabb vizsgálatok. Shakespeare képalkotásának vizsgálata során azonban C. Spurgeon<sup>13/291-316/</sup> is kénytelen statisztikus felmérése eredményeit általánosítani. Ontológiai-történetfilozófiai szinten azokhoz csatlakozik, akik Hamletet protagonistaként és antagonistaként értelmezik, látszat és valóság konfliktusáról és a tragikus világ végső erejéről spekulálnak /vö. Kettle: 13/413-427/. A "pszichologizálók"<sup>4</sup> eléggé formabontók ahhoz, hogy fölfigyeljenek apró, de lényeges kitételekre, melyek a sztereotip képet megváltoztathatják. Még a számos lelki traumát immár megszenvedett Hamlet külleme is szokatlan megvilágításba kerül a dráma végén, a párba-j-jelenetben /GERTRUDE: Tikkad, mert kövér./, s ehhez képest még egy indító monológ-beli utalás /"e nagyon-nagyon merő hús"/ is más fénybe kerül. A gondos "közeli olvasás" azt is fölfedi, hogy Hamlet csak "utóbb" vált kedvetlenné; Wittenbergában nem látszott sápadt és mizantróp diáknak, bizonyosságra hajdani diáktársaival /Rosencrantz és Guildenstern-nel/ és a színészekkel való viszonya.

A Hegel által determinált történetfilozófiai szempontokhoz képest - melyek nyomvonalai végül is minden lényegi, polgári Shakespeare-kritikában jelentkeznek - valós fordulatot, szerintem csak J. Kott értelmezése<sup>9</sup> hoz. Az ún. "igazi filológusok"-nak efféle szeszélyes-esszéizáló hangvételrel szembeni kritikáját jól illusztrálja J. Fletcher szellemes cikke, amely azt a kérdést veti fel, és válaszol-

ja meg igenlőleg, miszerint érdemes-e Swiftet úgy olvasni, mintha Beckett lenne<sup>6/49/</sup>. Az igenlő válasz dacára, idézett forrásával D. Donoghue-val egyetértésben /Uo./, azt állítja, hogy a "Kortársunk Shakespeare" felületes attitűdje nem lehet mérvadó egy "Kortársunk Swift"-féle értelmezéshez. Szerinte a századok különbségeinek efféle rövidre zárását csak azok a kulturált kritikusok érhetik el, akik beletörődnek abba, hogy nem is létezett olyan kor, amely elfeledtette volna az olvasóval olvasó-mivoltát. Tehát, a befogadásnál a későbbi korokból származó analógizálások olvasói kényszerből adódnak. Igaza lenne, ha nem hagyná figyelmen kívül a műnemi különbségeket, sőt azt a tényt is, hogy ez a "lengyel származású úr" gyakorlati dramaturg, azaz elképzelésrendszere értelemszerűen impresszionisztikus, konkrét korhoz és -érzetekhez szituált: hozzászólásai nem drámaelméleti, hanem dramaturgiai jellegűek. Lehet háborogni azon, hogy Kott-nak mindenről minden eszébe jut /pl. Hamlet figurájáról James Dean rebellis bája/, de dramaturgiai szinten - ami az ő esetében a Brook-féle rendezéseket is táplálta - bármely efféle asszociáció segítheti a klasszikus dráma mikrokorra való partikularizálását.

Kott nemcsak a Hamlet esetében, hanem az egész Shakespeare--életmű értelmezésekor drámaelméleti-filozófiai szempontból laikusnak vallja magát, dramaturgiai szempontból viszont - ami itt nem függetleníthető az előbbitől - megközelítései történetfilozófiai jelleget öltenek. Ugy tűnik, hogy a XX. század második fele kapcsán Kott-nak speng-

ler-i víziói támadtak, amelyeket a tőle telhető adekvátsággal igyekezett kifejezni, részint a drámák mögötti élettények historikus-filológiai felmérésével, részint a mai, konkrét történelmi atmoszféra oda- és visszavetítésével. Az előbbi esetben az ontikus- és a történeti iskolák eredményeit próbálta összefoglalni, az utóbbiban pedig a századra jellemző karakterlélektani partikularitások és az analóg, mikrotörténelmi megfelelések mozgatóerőit vetette a latba. Az ilyenfajta eklekticizmushoz osakúgy joga volt, mint bármelyik korábbi összegzőnek.

Jóllehet Kott dramaturgiailag /tehát szakág szerint/ orientált Shakespeare-értelmező, Hamlet és -egyéb kommentárjaiból kiderül, hogy az általa tételezett "Nagy /Destruktív/ Mechanizmus"-hoz képest is létjogosultsága van, volt és lesz a mindenkori rebelliseknek - ez pedig ismét elvi-történetfilozófiai jellegű attitűd.

A címben fölvetett kérdést végre megválaszolva, a "Hamlet-ellenes" Knight-ot és a "Hamlet-melletti" Kott-ot tartom forradalmi jelentőségűnek a XX. századi értelmezések bő sorában. Vagyis: a transzcendentális- és kritikai ontológia esztétikai szintű megelőzőjét és történetfilozófiai alkalmazóját vélem fölfedezni Knight személyében, és ugyanezek "laikus" átgondolóját és gyakorlati alkalmazóját Kott-nál.

A mélabús, szőke hősök mindezek szerint nem feltétlenül kortársunk /amint a poszt-freudista értelmezések sugallanák/. Frusztrációja, melankóliája - melyet a mostani

nyelvvel amúgy is inkább "maniacó-depressív-állapotnak" neveznénk - nem meghatározó szorongástípusai századunknak - ezeknél, sajnos, már összetettebb patológiával rendelkezünk. Kortársunk viszont bizonyos "történelmi leckék" el-  
évülhetetlensége miatt. Szinte kórosan kortársunk pedig a-  
zért, mert Shakespeare Hamlet-je kétszeresen is modellnek bizonyult. Mint minden érvényes irodalmi mű: struktúrák rögzítésére és vezérlésére hivatott jelrendszer. A holt, kegyetlen, nyers, szent stb. "színházak" számára pedig Brook szerint<sup>3</sup> minta a hozzá hasonló és másfajta törekvések számára.

•



J e g y z e t e k

- 1 Bécsy, T., A drámaelméletről és a dramaturgiáról. "SZINHÁZ", 1974, Nov.
- 2 Bradley, A.C., Shakespearean Tragedy /London, 1904/.  
Oxford Lectures on Poetry /Macmillan, 1909, New York/
- 3 Brook, P., The Empty Space /Mo. Gibbon Kee, London, 1968/
- 4 Campbell, L., Shakespeare's Tragic Heroes /New York, 1947/
- 5 Dürrenmatt, F., Utószó a "János király"-hoz /ford. Görgey G./ - MK. 223. Európa, Budapest, é.n./
- 6 Fletcher, J., Does It Help to Read Swift as if He Were Samuel Beckett? - "Hungarian Studies in English", Debrecen, KLTE, English Dept., 1979.
- 7 Gábor, M., Tollal /Budapest, Szépirodalmi K., 1968/.
- 8 Hegel, G.W.F., Esztétika - rövid kiad., ford.: Tandori D., Gondolat, Budapest, 1974.
- 9 Kott, J., Kortársunk Shakespeare /ford.: Kerényi G./ - Gondolat, Budapest, 1970.
- 10 Lukács, Gy., A modern dráma fejlődésének története /Magvető, Bp., 1977./
- 11 Norton - Critical Edition of Hamlet /New York, 1963./
- 12 Strukturalizmus II. - MK. 208. Bp. Európa, 1971., ford. Szegedy-Maszák, M./
- 13 Szenczi, M., /szerk./ Shakespeare az évszázadok tükrében /Gondolat, Budapest, 1965./.
- 14 Wilson, J.D., What Happens in Hamlet /Cambridge U.P. NY., 1959./.

Virágos Zsolt

## A MITOSZKRITIKA, AVAGY A MELYSZTRUKTURA MITOSZA

A mitoszkritika /myth criticism/ szó valójában névhi-  
ba, hiszen az elnevezés nem a mitosz kritikájára utal, ha-  
nem egy irodalomkritikai gyakorlatra, mely a második vi-  
lágháború óta divatos az Egyesült Államokban. Szoros érte-  
lemben aligha alkot iskolát; inkább tendenciáról, többé-  
kevésbé rekonstruálható kritikusí ráhangoltságról vagy vi-  
lágnezeti alapállásról van itt szó azon egyenként eltérő  
hovatartozású kritikusok esetében, akik a mitosz és /vagy  
az archetipus szavakat, valamint azok fogalmi szatellitáit  
használják.

Általánosító leírása - a mitoszkritika mint olyan -  
első megközelítésben lehetetlen. Egyrészt azért, mert a  
mitoszkritika eddigi elméleti hozadéka rendkívül tarka; a  
fogalmi rendszer képlékenysége, az önkényesen egyéni értel-  
mezések és a szubjektív elvárások talaján gerjesztett ér-  
velési stratégiák miatt a mitoszkritikában bábeli nyelvza-  
var uralkodik és belső polgárháború folyik. A másik ok va-  
lójában az első egyik kiváltója: a modern mitoszkritikai  
elmélet lényegében egy feszingő szimbiózisban élő konglo-  
merátum, mely meghatározhatatlan arányban olegyíti a kü-  
lönböző e századi pszichológiai /főleg mélylélektani/,  
antropológiai elméleteket a platonizmus tanaival, a roman-

tika szerteágazó elméletével, a toposzkutatás és a komparatiztika eredményeivel, sőt a nyomok olyan első látásra össze nem illő tanokig vezetnek, mint a jungi archetipus-elmélet, a Gestalt pszichológia, Northrop Frye sémarendszere, avagy éppen a New Criticism. Mindez azt is magyarázza, hogy miért van a mitoszkritikán belül számos al- csoport /jungianusok, Frye-követők, esszencialisták, vitalisták stb./ és hogy miért van magának a mitoszkritika szónak az angol nyelvű kritikai irodalomban legalább fél-tucatnyi rivális elnevezése. Itt jegyzem meg, hogy nem feltétlenül tartozik a mitoszkritika elnevezéshez minden olyan közelítési mód, mely a mitosz irodalmi lehetőségeit kutatja. Így például nem vonandó ide a mitosz-elemeknek a művészi szintézis szempontjából való, a hagyomány és újítás dialektikus folyamatában szemlélt vizsgálata, vagy éppen az un. tematológiai közelítés sem.

Az elméleti körvonalak megrajzolásához kétségtelenül hasznos volna a mitoszkritika meghatározása. Ilyen meghatározás azonban nincs. Bár megpróbálkozhatunk egy saját definícióval /pl. a mitoszkritika olyan irodalomkritikai gyakorlat, mely az emberi életre vonatkoztatott bizonyos feltételezetten mély jelentőségű és nagy presztízsértékű kultursémáknak a műalkotásban való kimutatásában s a befogadóban kiváltott affektív hatásában érdekelt/, a végeredmény szükségszerűen túl általános. Ezért módszertanilag az lenne inkább célravezető, ha a mitoszkritikában tendenciaszerűen jelentkező főbb jellemzőket megkísérelnénk tételenen fel-

térképezni. Ennek vizsgálata során azonban mindivégig tudatában kell lennünk a azándék kockázatának: a meghátározáspótló lajstromozás szükségszerűen összegezés is, s egy bizonytalan esztétikai háttorü kritikai gyakorlat az általánosítással szemben kitermeli a maga ellenpéldáit. Ennek ellenére jó megközelítéssel kitapinthatók olyan sajátosságok, mint például a mitosz "keresése"; az irodalmi mű szövegének, valamint az irodalmi kép és szimbólum sajátosan értelmezett szerepe; az un. reduktív monizmus, azaz a Soknak az Egyhoz való visszavitelo vagy legalábbis ennek igénye /ez különösen nyilvánvaló a monomitoszokkal kapcsolatos elméletekben/; bizonyos típusalakzatok sajátos affektív hatásához fűződő hitvallások; az un. mitopoetikus tudat és gondolkodásmód védelmezése; D. H. Lawrence un. duplicitás-elméletének elfogadása; az irodalom erkölcsi vetületének és tükröző funkciójának tagadása vagy lekicsinyölése; egy sajátos és rendkívül hangzatos kritikai zsargon alkalmazása stb. Folytathatnánk még a sort az idevágó írások számos módszertani és érvelési jellemzőjével, sajátos kritikai stratégiájával, a célzatosan merész általánosítások logikai huszárugrásaival stb.

Ehelyütt az itt említett jellemzők közül csupán a legelsővel /a mitosz "keresése"/ foglalkozom. Mit értünk a mitosz "keresésén"? A válaszok nem tükrözik egységes alapállást. Egyes kritikusok szerint nincs szó egyébről, mint hogy az antik vagy bibliai mitoszok mint "kapott anyagok"

napjainkban is tovább élnek és tematikai vagy formai analógiák alapján mint jelentésszerű formák, tudatos szerzői szándék révén beléphetnek az évszázadokkal később alkotott művekbe és azokban különböző művészi funkciókat láthatnak el.<sup>1</sup> Az elmúlt évezred világirodalma meggyőzően igazolja, hogy az ilyen természetű irodalmi mitológizálás igen széleskörű, egy adott korban szabályozhatatlan, a hagyomány és újítás dialektikája szempontjából természetes folyamat.

Azonban a mitoszkritikának a mitosszal kapcsolatos elvárásai ezen mindig túlmutatnak. Éppen ezért az a sarkalatos különbség, amely elválasztja a mitoszkritikai gyakorlatot a mitosz irodalmi lehetőségeinek egyéb vizsgálatától, nem is a mitosz keresésének tényében, hanem okában összepontosul. A mitoszkritika tipikus válaszai világosan utalnak a mitoszvadászat indítékaira. Lássunk néhányat: a mitosz az irodalom "örök alibije;" végső fokon "a mitosz képezi azt a matrixot, melyből az irodalom mind történelmi mind pszichológiai szempontból kiemelkedik."<sup>2</sup> Az irodalom lényegében nem más mint "átrendezett mitológia;"<sup>3</sup> a mitosz az irodalom paradigmaticus modellje, mintegy mélystruktúrája avagy grammatikája, a szöveg mögött rejtőző lényeges valóság, mely nem azonos a szöveg közvetlen jelentéseiből rekonstruálható öletanyaggal. Mint W. Richter megjegyzi: a "józan ész" szintjéhez mindig társul valami.<sup>4</sup> Továbbá: a mitosz mint alogikus modalitás, az irodalomban a teremtő képzelet legmagasabb rendű hordozója, s mint ilyen, a "szűk utánzás" /narrowly mimetic/<sup>5</sup> abszolút ellen-

téte. Szélsőségesebb megfogalmazások értelmében tehát: a mitosz az irodalom oka! Ezért a mitoszkritikusok hitvallása szerint az irodalmi műalkotások oselekménye, jellemi, témái és képanyaga a mitoszokban fellelhető hasonló elemek átrendezett változatai.<sup>6</sup> Ennek értelmében tehát az irodalom funkcionális elemei nem a valóság tükrözését szolgálják, hiszen ezek az elemek néhány mitikus konstans megtestesülései. Ehhez az alapálláshoz kapcsolódik az irodalmi mű szövegének átértelmezett szerepe is. Míg a New Criticism a műalkotás szent és sérthetetlen, de mindenestre az érzékileg hozzáférhető, közvetlenül adott szöveget állítja az elemzés homlokterébe, a mitoszkritikust mindenekelőtt a szubtextus érdekli, a bűvópatakként rejtőző, a mű mélystruktúrájában kódolt "igazi" szöveg, és az ehhez társuló mélyebb gondolatok tartománya /under-thought/, melyben az emberi lényeg már egy-egy elvont formulában, kisebb-nagyobb nagyságrendű típusalakzat vagy oselekvési modell alakjában valaha már megfogalmazódott. Tanulságos ezen a ponton idézni Leslie Fiedlert: "Az 'archetipus'szót ... a 'mitosz' szó helyett használom, .... azon ősi válaszsémák bármelyikére, amelyek az emberi helyzetre annak legállandóbb vetületeiben vonatkoznak: halál, szerelem, a biológiai család, az Ismeretlenhez való viszony stb., nyugodjanak bár ezek a sémák a jungi Kollektív Tudattalanban vagy a platoni Ideák Világában."<sup>7</sup> Továbbá: "... a mitoszok ... voltaképpen archetipusaink, melyek megőrzik számunkra azt a bizonyosságot, amely csupán a ri-

tuálé sajátja; azaz, ami alant lezajlik, az fent is megtörténik, ami időben megismétlődik, az az örökkévalóságban töretlenül fennmarad."<sup>8</sup> Így az irodalom feltételezett lényegi feladata ezen mély rezonanciájú elemek konkretizálása és felújítása. A téma előre gyártott elemek formájában már készen adott. Az ebből szükségszerűen következő sztereotipizálás kívánatos, sőt elkerülhetetlen, hiszen mint Frye strukturális avagy Jung mélylélektani rendszerének egyik fő üzenete is sugallja: nincs fejlődés.

Az itt említett két szerző - Jung és Frye - merőben más irányból jut el ehhez a világnézetileg azonos következtetéshez. Az irodalom szerintük zárt rendszer abban az értelemben, hogy szükségszerűen egy már meglevő matrixból, egyfajta időtlen mélystruktúrából nő ki. Ugyanakkor, míg Jung esetében a mélystruktúra - az emberiség primitív múltjában filogenetikusan felhalmozott **szimbólumgyártó mas-**terformák /archetipusok/ rezervoárja, azaz a teremtés belső megfelelője - irodalmon kívüli forrásokban, az ún. kollektív tudattalanban keresendő, Frye szerint az irodalom mélystruktúráját ősi cselekményminták formájában az irodalmi konvenció halmozta fel.

Hegeli gesztussal megalkotott sémarendszerében Frye az irodalom taxonomia universalis-át igyekezett létrehozni, mely egyszerre hivatott a mítoszt egy véglegesnek tekintett tipológia rendszerező elvévé emelni, másfelől a zárt rendszer a konkrét és mindenkori irodalmi mű osztályozásának és kritikai megítélésének is végérvényes alap-

ját kívánja szolgáltatni. Frye az eddigi életmű privát utalási rendszerén belül elméleti úton és látszólag sikerrel vágta át azt a nehézséget, mely a mitoszkritika egyik be nem vallott problémája volt és végeredményben maradt is. Arról van ugyanis szó, hogy bizonyos művek ill. szerzők mindig is "alkalmasabbnak" bizonyultak a mitoszkritikusok figyelmére mint mások. Hasonlóan az irodalmi pszichoanalízis által célbavett témákhoz, ahol például Poe, Dickinson vagy Hawthorne esetében sokkal csábítóbban hangzanak a lélekelemző megállapítások mint például Hemingway vagy Bellow vonatkozásában, a mitoszkritikusok az angol nyelvű irodalmakban vonzódnak Blake, Joyce, Woolf, D.H. Lawrence, Dickens vagy éppen Faulkner vizsgálatához, miközben igyekeznek megfedkezni olyan írókról mint Fielding, Jane Austen, Howells vagy C.P. Snow. Jellemző Nabokov esete, aki kimondottan kérte a "bécsi delogációt," hogy műveit hagyják békén; a mitoszkritikusokat pedig azzal próbálta távoltartani a "mélylátástól," hogy műveit eleve úgymond "mitoszmentesnek" nevezte.<sup>9</sup>

Frye rendszerre tetemes módszertani segítséget ígér a leleményességet amúgy sem nélkülöző mitoszkritikus számára, hiszen egyrészt abban Frye minden eddigi és ezután születő irodalmi alkotás számára szorít helyet, másrészt szerinte nincs irodalom mitosz nélkül. Az irodalom nem fejlődő folyamat, hanem a már meglévő konvenciók újraéledése, ugyanazon meghatározó elemek makacs visszatérése. "Az irodalom - állapítja meg Frye - saját formáit oszupán



önmagából tudja eredeztetni: az irodalmon kívül nem létez-  
 hetnek.<sup>10</sup> "Ha az ember rémregeñyt olvas, kékszakal tör-  
 ténétet olvasna újra és újra. Ha westernt olvas, valójában  
 a pasztorál-hagyomány folytatását olvassa, mely Shakes-  
 peare-t beleértve minden kor irójánál felbukkan. Az ókori  
 mítoszok és a primitív népmesék furfangos és henegeó isten-  
 séget ugyanolyan jellemek, mint amilyenekkel Faulknernél  
 vagy Tennessee Williams-nél találkozunk." <sup>11</sup> Végso fokon te-  
 hát "minden irodalmi formának családja van, származását  
 a legrégibb időkig vissza tudjuk nyomonzni..." <sup>12</sup>  
 Mindezt némileg sarkítva feltételezhetnénk annak a  
 veszeljét, hogy a hitelésnek minősített ősi mestertörté-  
 késbbi lenyomatai tulajdonban is hasonlítanak fognak egy-  
 ra, s ez a formulaszerűség felé sodorhatja az irodalom fej-  
 lődését. Frye mintegy azt sugallja válaszként, hogy minél  
 inkább közeledik a műalkotás a sémához, annál jobb. Az esz-  
 ményi végtérvek a formulához minél inkább hasonlóra eszter-  
 élyozott mű. Frye értékelési stratégiája ezen a ponton ta-  
 nultságos, mert ezt a "csak-azt-veszem-észre-amit-akarok"  
 nézőpontot a mítoszkritikuskok nagy hányada osztja. Frye  
 valójában hierarchiát állít fel a műalkotás összetevői kö-  
 zött, a konstansnak érzett kívánatos részt minősíti, a mű  
 egyéb elemeit nem vizsgálja: "Amikor a mítoszkritikában egy-  
 műalkotás témáját és teljes szerkezetét vizsgáljuk, ki kell  
 emelnünk a műnek azt a vonatkozását, amely hagyományos, és  
 amely az ugyanazon kategóriába tartozó minden más művel kö-  
 zös." <sup>13</sup> Hínt ahogy Shakespeare romantikus világlátást oltom-

ző tanulmányából különösen élesen megnyilvánul, Frye-t a vizsgált művek ill. azok hősei csak annyiban érdeklik, amennyiben kitöltik azt az eszményi modellt, melyet a stilizálás és a konvenciók szűrőin átpasszirozott mítoszok és rituálék feltételezetten eleve megszabnak. Lehet, hogy vannak látszólagos eltérések Shakespeare vigjátékai között, de végül is az a lényeges, hogy "az elmondott történet kitüremlései és behorpadásai az alant húzódó mítosz körvonalait követik ..." Ily módon "az irodalmi konvenció lehetővé teszi a költő számára, hogy visszanyerjen valamit a mítosz tiszta és primitív mivoltából."<sup>14</sup> Amennyiben mégis úgy éreznénk, hogy az irodalom nemcsak az ősi változatok kényszerzubbonyában moccan, hanem új formai és tematikai elemeket is magába épít, Frye kijelenti, hogy amit újnak látunk, valóban új, de azért mégsem az. "Nem azt mondom, hogy az irodalomban nincsen semmi új. Azt mondom, hogy minden új, és mégis felismerhetően ugyanaz mint a régi."<sup>15</sup>

Az egybevetés alapjairól általában annyit, hogy az analógiákban, azonosságokban és hasonlóságokban való gondolkodásnak mindig volt és lesz is létjogosultsága. A műalkotásnak mint objektumnak sok vonatkozása van, ami indokolhatja, egyben igazolhatja is az egybevető megállapításokat. Másrészt az is nyilvánvaló, hogy az analógiákban való gondolkodást konkrét esetektől elvonatkoztatva nem lehet sem pozitív sem negatív előjellel ellátni. Két jelenség összehasonlításában az elsődleges elméleti kíváncsi az, hogy az

egybevetés alapja olyan szempont legyen, mely konkrét utalási rendszeren belül valós és érvényes. Arra a kérdésre, hogy hasonlít-e az oroszlán a kígyóhoz, azt is válaszolhatjuk, hogy nem, azt is, hogy igen. Minden attól függ, hogy van-e lényegi szempont, amely érvényes összekötő kapcsolóként szolgálhat. Az irodalom esetében, ahol egyrészt a műalkotásokra vonatkozó megállapításokban a szubjektivitás is szerepet játszik, másrészt az ítéletek nagy hányada értékre vonatkozhat, különösen nagy a kockázata a funkcionálisan érvénytelen összefüggések erőltetésének és periférius kapcsolatok központi kritériummá való emelésének.

A mitoszkritikai gyakorlat bővelkedik az ilyen erőltetett mellérendelésekben. Alighanem indokolt a kétkedésük, amikor kiderül, hogy a Tom Jones és az Oliver Twist kapcsolatának lényegi alapja az a cselekményszegmens, mely a hős titokzatos születése képletben foglalható össze, és amely már a Perszeuszról szóló görög legendában, a bibliai Mózes történetében, sőt mindezt megelőzően egy mezopotámiai király esetében is fellelhető.<sup>16</sup> Avagy tanulságos, ahogy Frye kapcsolatba hozza a Huckleberry Finn kalandjait az Odüsszeiával: "a felszint tekintve nagyon eltérnek egymástól, de minél jobban megismerjük az Odüsszeiát és a Huckleberry Finnt, annál mélyebb benyomást keltenek bennünk a hasonlóságok."<sup>17</sup> Erdemes felfigyelni a "felszint tekintve" kifejezés használatára, mivel ez mintegy szétválasztja a Frye szemléletében lényegesnek tűnőt a lényegtelenről: az előbbi összekapcsol, az utóbbi különbségekre mutat. Az itt

felsorolt kapcsolatteremtő elemek azonban nem tűnnek meggyőzőnek, s hihetőbb lenne Frye állítása, ha például a pikareszk oselekménymintára hivatkozna, mely bizonyíthatóan jelen van az említett művekben. Viszont mindenképpen figyelemre méltó, hogy Frye nem gondol a lehetséges vonatkozások között a társadalmi feltételezettség tényére. Feltételezhetően azért, mert ennek megfontolása szükségszerűen felvetné az irodalom mint tükrözés problémáját, s a mitoszkritika általában tagadja, legjobb esetben elkerüli ezt a kérdést.

J e g y z e t e k

- 1 V.ö.: John J. White: Mythology in the Modern Novel. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- 2 John B. Vickery /szerk./: Myth and Literature. Lincoln: University of Nebraska Press, 1966. ix.; Northrop Frye: Fables of Identity. New York: Harcourt, Brace et World, 1963. p. 33.
- 3 Northrop Frye: i.m. p. 38.
- 4 William Righter: Myth and Literature. London et Boston: Routledge et Kegan Paul, 1975. p. 55.
- 5 U.o. p. 40.
- 6 John B. Vickery /szerk./: i.m. ix.
- 7 Leslie A. Fiedler: Archetype and Signature: A Study of the Relationship Between Biography and Poetry. The Sewanee Review /Spring 1952/, pp. 261-262.
- 8 Leslie A. Fiedler: No! In Thunder. New York: Stein and Day, 1972. p. 302.
- 9 Vladimir Nabokov: The Eye. New York, 1965. p. 9.
- 10 Northrop Frye: The Educated Imagination. Bloomington: Indiana University Press, 1964. p. 43.
- 11 U.o.
- 12 U.o. p. 40.
- 13 U.o. p. 45.
- 14 Northrop Frye: A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance. New York and London: Columbia University Press, 1965. 61. p.
- 15 Northrop Frye: The Educated Imagination, p. 45.
- 16 U.o. p. 42.
- 17 U.o. p. 45.

Dávidházi Péter

FILOZÓFIAI ELŐFELTEVÉSEK RENÉ WELLEK KRITIKAELEMÉLETÉBEN

René Wellek kritikaelméletének elemzését a kritika fogalmának általa adott értelmezésével kell kezdenünk. A modern kritika történetében a kritika /"criticism"/ terminus "/.../ nemcsak egyes könyvek és szerzők megítélését jelenti, /... / hanem főként mindazt, amit valaha is gondoltak az irodalom elveiről és elméletéről, természetéről, teremtéséről, funkciójáról, hatásairól, az ember egyéb tevékenységeihez való viszonyáról, fajtáiról, eszközeiről és technikájáról, eredetéről és történetéről." A kritika kettős célja szerinte az irodalom megértése és megítélése; bármely kísérlet, mint Northrop Frye-é, amely az elméletet elválasztaná az ízlés történetétől és az értékitéletektől, kudarora van ítélve. Az irodalomnak nem lehetséges értékitéletek és kritika nélküli "tudománya", másrészt viszont az értékitéleteknek nem kell szükségszerűen szubjektíveknek vagy önkényeseknek lenniük. "Az irodalomtudománynak /'literary scholarship'/ az ismeretek rendszeres tárává kell válnia, olyan strukturák, normák és funkciók vizsgálatává, amelyek értékeket tartalmaznak s maguk is értékek." A kritika nem művészet; "intellektuális megismerésre" és "fogalmi tudásra" törekszik, nem "szabad" teremtés, sem pedig "/.../ teremtő aktusok vagy pusztán individuális benyomások /.../" gyűjteménye. Az iro-

dalomtudomány nem olyan, mint a természettudomány, hanem  
"/.../ a szervezett tudás saját eszközökkel és célokkal  
bíró rendszere /.../".<sup>1</sup> A kritikának ez az eszménye,  
mely a "megkülönböztetésre" és "ítéletre" helyezi a hang-  
súlyt, s amely "/.../ kritériumokat, elveket, fogalmakat  
s így elméletet és esztétikát, végül pedig valamilyen fi-  
lozófiát, világképet implikál/.../". Welleket engesztel-  
hetetlen ellenfelévé teszi annak, amit ő a XX. századi an-  
gol kritika zömére jellemző "belterjes elméletellenes elő-  
ítéletnek" hív. Többbizben kipellengérezzi azt az angol hie-  
delmet, mely lehetségesnek tart olyan típusú kritikát, a-  
mely nem vall magáénak, s még hallgatólagos előfeltevés-  
ként sem zár magába valamely filozófiai álláspontot.<sup>2</sup>

Akár az elmélet, az értékelés is elengedhetetlen sze-  
rinte az irodalomtudományban.<sup>3</sup> A helyes értékelés lehető-  
ségéről meggyőződve, ellenzi a relativizmust és az értékek  
anarchiáját, akár a XIX. századi historizmusból fakad, akár  
Croce intuicionizmusából, akár az impresszionizmusból. Az ő  
irányelve nem a relativizmus, sem a régi értelemben vett ab-  
szolutizmus, hanem "/.../egyfajta 'perspektivizmus', amely  
megpróbálja a tárgyat minden lehetséges oldalról megfigyel-  
ni, s meg van győződve arról, hogy van tárgy/.../".<sup>4</sup> Ami-  
kor nemrég összefoglalta a szemléletének módosulásai közben  
is változatlannak maradó alapelveit, közéjük sorolta meggyő-  
ződését arról, hogy az irodalom tanulmányozásakor a művel  
mint "ott kint" létező tárggyal állunk szemben, bármilyen  
is végső ontológiai státusza, ezt kell megértenünk és értel-

meztünk, s ez korlátozza az interpretációk szabadságát.<sup>5</sup>  
A kritika ennek megfelelően "/.../a nyilvánosan verifikálható tárgyak értelmezése és megítélése /.../"; beszélhetünk az interpretáció "adekvátságáról", legalábbis mint eszményről, amely "a szempontok hierarchiáját" implikálja és a "helyes" értékelés lehetőségéhez vezet.<sup>6</sup>  
Wellek örömmel fedezi fel saját perspektivizmus-elméletének elődjét Az ítélőerő kritikájában. Egyetért azzal a kanti nézettel, amely szerint a kritika "/.../személyes, de egyszersmind megpróbálja a meghatározó struktúrát magában a tárgyban fölfedezni/.../", de sajnálja, hogy a kanti megoldás mégis megsínyli "/.../a szubjektivre és fenomenológiákra került általános hangsúlyt/.../", s hogy ez a filozófus "/.../nem lép ki bátrabban az objektív struktúrák birodalmába, a létező műalkotások világába." Kant, episztemológiai álláspontja következtében, "/.../túláságosan a szubjektív tartományában hagy bennünket/.../",<sup>7</sup> míg Wellek perspektivizmusa közelebb van ahhoz a "/.../gondosan definiált és finomított abszolútizmushoz/.../", amelyet követendő útként javasolt.<sup>8</sup> A két felfogásban sok a közös vonás, hangsúlyaik azonban máshová esnek.

A kanti esztétika Wellek számára oly nagy vonzerejének másik oka láthatólag az volt, hogy Kant elismerte a művészet autonómiáját. Kant volt az első, aki az esztétikai tartomány rendszeres védelmét kidolgozta a szenzualizmussal, emocionalizmussal, moralizmussal és intellektualizmussal szemben, amelyek megpróbálták a művészetet "valami



másnak a helyettesévé" tenni.<sup>9</sup> Wellek is, aki változatlan alapelvei sorát azzal nyitja meg, hogy az esztétikai élmény minden más élménytől különbözik s így körülhatárolja az esztétika tartományát, és akiről joggal tartották, hogy az irodalmat sui generis-nek tekintette,<sup>10</sup> a művészet autonómiáját veszélyeztető modernebb támadásokkal szemben mindig kész volt a védelemre. Elveti például I. A. Richards felfogását, melyben a művészet "egyfajta érzelmi terápia", mert ez a nézet "/.../tagadja, hogy bármilyen különbség volna az esztétikai és a közönséges élmény között." T. S. Eliotot is elmarasztalja, amiért a kritikába, tévesen, "kettős mércét" vezetett be: esztétikait és vallásit. Az újkriticizmus trónjára törő újabb módszerek fogyatékoságát is hasonló nézőpontból fedi föl: a mítosz-kritika elmossa a határvonalat művészet és mítosz /vagy vallás/ között, az egzisztencializmus pedig hajlamos a művészetet a filozófiával azonosítani. Mindkét esetben "/.../ a műalkotást mint esztétikai entitást szét-tördelik vagy mellőzik a költők attitűdjeinek, érzelmeinek, fogalmainak és filozófiáinak tanulmányozása kedvéért." A naturalizmus és realizmus esztétikája szerinte hasonlóképpen vezetett élet és művészet összetévesztéséhez, elhanyagolván a kettő közti "ontológiai szakadékok" /'ontological gap'/. Lukács Györgyöt is megbírálja, aki tud ugyan az irodalom "specifikusságáról", irodalom és gazdasági alap közvetett és gyakran távoli kapcsolatáról, az irodalmat végül mégis "/.../az ismeretszerzés egy nemévé

redukálja/.../", a valóság visszatükrözésének fogja fel.<sup>11</sup>  
Bármennyire ragaszkodik is azonban Wellek az irodalom, és általában a művészet autonómiájához, az irodalom természetére vonatkozó meggyőződésében, ha fordított súlypontozással is, némileg hasonló kettősséget fedezhetünk fel: elsődleges tétele, hogy az irodalmi művet fikcionalitása, látszatvilága elhatárolja az élettől, másrészt azonban úgy véli, hogy a mű olyan "/.../" nyelvi konstrukció, mely a külvilágra is utal, s ezért nem lehet pusztán nyelvészeti eszközökkel leírni, hanem az emberről, a társadalomról és a természetről tudósító jelentéssel is bír /.../".<sup>12</sup>

A művészet autonómiájának, illetve külső meghatározottságának kérdése Wellek kritikaelméletének egyik legizgalmasabb, s egyben legkényesebb pontjához vezet: a kauzális magyarázatok irodalomtudománybeli értékének rendkívül kétkedő megítéléséhez. Részben már prágai éveiben kezdett formálódni ez a meggyőződése: különösen Taine determinista okságmagyarázatainak elégtelenségére hívták fel tanárai a figyelmét. Összefüggött ez azzal is, hogy mint visszatekintve írja, a két világháború közt számos országban megfogalmazódott a hagyományos irodalomtörténet-írással szembeni elégedetlenség, részben éppen "kritikátlan szcientizmusa" miatt, mely kauzális kapcsolatok kimutatását mimelte, kauzális magyarázatokat vél adni azzal, hogy különböző művek párhuzamos helyeit összegyűjtötte vagy megfeleléseket állapított meg a költő életének e-

seményei és műveinek témái vagy alakjai között.<sup>13</sup> Kritikátörténetének bevezetőjében már tételként kimondja, hogy "/.../ a szigorú értelemben vett kauzális magyarázat lehetetlen a szellemi dolgok esetében: ok és okozat összemérhetetlenek, a konkrét okok okozatai megjósolhatatlanok."<sup>14</sup> Elismeri, hogy a "társadalmi helyzet" meghatározza, lehetségesek-e bizonyos esztétikai értékek és művészi formák, de lehetetlennek tartja megjósolni, hogy ezek ténylegesen megvalósulnak-e vagy sem. Szkepticismusa, amely ezen a ponton David Hume-éra emlékeztet, annak tagadásáig terjed, hogy "/.../ bárkinek valaha is sikerült bebizonyítania, hogy azért, mert akár a történelemben, akár az irodalomban bizonyos események bekövetkeztek, egy másik konkrét eseménynek be kellett következnie /.../", és nyomatékosan hangsúlyozza, hogy "/.../ a kauzalitás egész fogalma rendkívül megfoghatatlan a szellemi életben."<sup>15</sup> Elismeri, hogy az irodalomtörténet az egyetemes történelem része, s annak nagy fordulatai után változások figyelhetők meg benne, de szerinte egy konkrét irodalmi művet, egyedi mintájával és értékével nem lehet a társadalmi valóságból kauzálisan megmagyarázni, és sohasem sikerülhet egyetlen műalkotás okát, vagy akár csak okai egyikét megneveznünk.<sup>16</sup>

Wellek álláspontjának megértéséhez világosan kell látnunk, hogy a kauzalitás fogalmát mindig a lehető legszigorúbb értelemben használja, azaz akkor tart egy eseményt egy másik esemény okának, ha azt a másikat bármikor,

minden körülmények közt szükségszerűen kiváltotta, előidézte volna. Ha ki tud mutatni olyan esetet, amelyben ugyanez az ok az okozatnak feltüntetett esemény nélkül fordul elő, számára elegendő ahhoz, hogy a kapcsolat kauzális jellegét megcáfolva lássa. Morris R. Cohen: Az emberi történelem jelentése című művéből veszi át az ok fogalmának ezt az értelmezését. "/.../" magyarázat vagy alap arra, hogy az előzmény bármikor előfordul, a következőknek be kell állnia"/..."/, s az így értelmezett kauzalitást nem lehet szerinte az irodalomtörténetben alkalmazni: sem a megelőző művek, sem a társadalmi kontextus nem képes szükségszerű erővel előidézni, életre hívni, minden ízében meghatározni az új művet. Sohasem szükséges, véli, hogy egy művet egy másik mű okának tartunk, legfőljebb azt állíthatjuk, hogy a korábbi mű nélkül a későbbi más lett volna. Példák egész sorával illusztrálja tételét, mely szerint valamely "/.../"mű szükséges feltétele egy másiknak, de nem állíthatjuk, hogy okozta volna.<sup>17</sup> Wellek ezzel a finom megkülönböztetéssel önállóan fölfedezni látszik azt az utat, amelyet Georg von Wright javasolt, hogy ti. a kauzalitás tudományfilozófiai átvilágításához az okozatiságot a feltételek fajtáinak terminológiájába tanácsos lefordítanunk.<sup>18</sup> Főnti tétele ugyanis akkor rajzolódik ki legélesebben, ha úgy fogalmazzuk át, hogy szerinte az irodalomtörténetben csak szükséges, de nem szükséges és elégséges feltételeket mutathatunk ki, a kauzalitás fogalma viszont osakis a szük-

séges és egyben elégséges feltétel fogalmával vág logikailag egybe. S ezt nemcsak mű és mű, hanem mű és társadalmi kontextus viszonyára is alkalmazza: hiába ismernénk Shakespeare korát és életét a legtökéletesebben, nem tudnánk megjósolni belőle a Hamlet sajátos felépítését és egyedi jegyeit, ha nem ismernénk a mű szövegét. Különösen a remekmű, a nagy alkotó műve vonja ki magát a kauzális magyarázhatóság alól. A kauzalitás fogalmának ilyen értelmezése érthetővé teszi végkövetkeztetését: "causal explanation as deterministic scientific explanation by deduction from a general law or demonstration of a necessary efficient cause fails if applied to literature."<sup>19</sup>

Wellek itt is az önigazolódásnak szóló örömmel fedezi fel, hogy Kant a művészetnek közvetítő szerepet juttat a látszat, szükségszerűség, fizikai kauzalitás tartománya és a morális szabadság tartománya, azaz a természet és az ember között. Saját álláspontja megerősítését látja abban is, hogy Kant megtagadja ".../művészet és organizmus teljes azonosítását/..." és ragaszkodik különbségük megőrzéséhez: "A teremtmények alá vannak vetve a kauzalitás és a fizika törvényeinek, a műalkotások viszont nincsenek."<sup>20</sup> Ehhez képest a XIX. századi pozitivizmus előfeltevését, amely az irodalmat "társadalmi erők termékének" tekintette, határozottan elutasítja: hagyni kell valamit az egyén kezdeményező készségének, a személyiségnek, amely részben meghatározódik a társadalmi kontextus által,

de részben meg is haladja azt. Nem tudja elfogadni azt a nézetet, mely "/.../ bármelyik emberi tevékenységet az összes többi 'elindítójának' tekinti, akár Taine elmélete legyen az, aki az emberi teremtetést klimatikus, biológiai és társadalmi tényezők kombinációjával magyarázza, akár Hégelé és a hegelianusoké, akik a 'szellem' tekintik a történelem egyedüli hajtóerejének, vagy akár a marxistákat, akik mindent a termelési módból vezetnek le."<sup>21</sup> Az utóbbi elhatárolás ellenére Wellek nem áll ellenségesen szemben a marxizmussal; elismeri, hogy közvetett kapcsolat van az irodalom és a konkrét gazdasági, politikai és társadalmi tényezők között, s csak a köztük durva rövidrezárással létesített megfeleltetéseket ellenzi. "A művészet legmagasabb fejlettségének bizonyos periódusai nem állnak közvetlen kapcsolatban a társadalom általános fejlettségével, sem szervezétének anyagi alapjaival és felépítésével/.../" - idézi helyeslően Marxot A politikai gazdaságtan kritikájának bevezetéséből. A marxista kritika szerinte akkor nyújtja a legjobb teljesítményt, amikor egy-egy irodalmi mű rejtett társadalmi implikációinak föltárására vállalkozik. Miközben elítéli a "vulgármarxistát" vagy az "átlagos marxista kritikust", akit "csak felújított pozitivistának" vél, bizonyos tiszteletet tanúsít Lukács György, s az irányzat "kifinomultabb" képviselői iránt, mint P. Sakulin, aki a szociológiai szempont érvényesítése közben sem szakadt el az irodalmiságtól. Enoten-

kénti élesebb kritikája is nagyrészt a kauzális magyarázatokkal szembeni általános fenntartásaira vezethető vissza.<sup>22</sup> Megfigyelhettük már, hogy Wellek elméleti álláspontja egyetlen kritikai iskoláéval sem azonos teljesen, ilyen mérvű távolságtartását tehát úgyszólván természetesnek kell tartanunk.

Kísérreljük meg befejezésül az összefoglaló értékelést. Wellek munkássága olyan elemekkel járult hozzá a XX. század közepének amerikai kritikájához, amelyekre annak égető szüksége volt: a múlt alapos ismeretével, filozófiai előfeltevések tisztázásával, a terminológia következetesebbé tételével és szélesebb távlatokkal. Jóllehet neki is megvan a maga élesen metszett és jól körülhatárolt kritikai elmélete, eredetisége kevésbé látványos, ám alighanem maradandóbb értékű, mint kritikustársaié. Az elméleti következetesség és meggyőző erő szempontjából azonban értékítéletünk már nem lehet maradéktalanul elismerő. A kauzalitással szembeni túlságosan szkeptikus állásfoglalása, ha filozófiailag kifogásolhatatlan is, aránytalanul nagyra duzzasztja a kauzális megjósolhatatlanság következményeit és ezzel szükségtelenül beszűkíti vállalkozásainak hatósugarát. Bevallott célját mindezzel, azaz módszerei tisztaságának és eredményei megbízhatóságának megőrzését, kétségkívül eléri, ráadásul bennünket is éberebbé tesz a kauzalitásra hivatkozó felszínes, verbális, megalapozatlan látszatmagyarázatokkal szemben. A beszűki-

tésért, kritikai gondolkodás és társadalmi kontextus kapcsolatainak margóra szorulásáért azonban ezek az előnyök nem nyújtanak teljes kárpótlást.

Rendszerében ezen a ponton lappangó önellentmondást is fölfedezhetünk: egyrészt a művészet történetére nem tartja érvényesnek a hegeli önmozgás /Selbstbewegung/ elméletét, és a művészet önmeghajtású belső evolúciójának eszméjét nem tartja meggyőzőnek, másrészt a kritika történetében a változás vezérelvét "a belső logikában" és a "fogalmak dialektikájában" látja, nem kifogásolván az ezúttal is fölismert megjósolhatatlanság mozzanatát sem, noha a külső okokra építő magyarázatokat éppen erre hivatkozva utasította el. "A megelőző vagy uralkon lévő kritikai rendszerrel szemben fellépő reakció az eszmék történetének megszokásosabb hajtóereje, habár sem előre megjósolni nem tudjuk, hogy ez a reakció milyen irányt fog követni, sem megmondani, hogy miért épp egy bizonyos időpontban kell bekövetkeznie /.../" - írta kritikátörténetének előszavában.<sup>23</sup> Amiként bölcsen döntött úgy, hogy "/.../ bátrabban lép ki az objektív struktúrák birodalmába /.../", mint Kant tette, s hogy a kritika ítélet történelmi relativitását nem tekinti többnek, mint hasznos memento mori-nak,<sup>24</sup> amely az objektivitás végső igényével egyáltalán nem összeegyeztethetetlen, s így sikerült is a kritikát megóvnia a szubjektivitás és relativizmus bénító hatásának veszélyeitől, ugyanúgy nem szabott volna ilyen nagy teret engednie a kauzális magyaráza-



tok megbizhatatlansága miatti aggályainak. Amikor azt állította, hogy a mű mint objektív struktúra létezik "ott kint", bármi legyen is végső ontológiai státusza, a főtétel érvényességét nem engedte az elméleti bonyodalmak ismeretére utaló megszorítástól osorbittatni; ugyanigy lehetett volna, korlátozó megszorításokkal és a kauzális magyarázathipotézisek fokozott ellenőrzésével, mégiscsak bővebben fürkésznie kritika és társadalmi kontextus összefüggéseit. A külső okok hatásának analíziséről nagyrészt lemondva kétségkívül sok verbális, mondva csinált, ismereteink hiányának elfödésére szolgáló látszatmagyarázatot, vagy saját /másra értett/ szavát kölcsönvéve: merő heurisztikus segédeszközt sikerült kiszűrnie, egyszersmind azonban bizonyos mértékig elszegényítette életműve texturáját. Életművének kivételes gazdagsága, szerencsére, könnyen elbirta ezt az elszegényítést.

J e g y z e t e k

- 1 A History of Modern Criticism 1750-1950 /A továbbiakban: History/ I-IV. New Haven. 1955 és 1965. 1. kötet pp. V. 11., III. kötet p. V.; The Revolt against Positivism in Recent European Literary Scholarship In: Concepts p. 260.; The Concept of Evolution in Literary History U.o. p. 52.; Literary Theory, Criticism, and History U.o.p. 4.
- 2 Philosophy and Postwar American Criticism In: Concepts p. 316.; A Map of Contemporary Criticism in Europe In: Discriminations pp. 347-348, 350.; The Revolt against Positivism in Recent European Literary Scholarship In: Concepts pp. 264-268.; The Poet as Critic, the Critic as Poet, the Poet-Critic In: Discriminations pp. 263-264.; History I. kötet p. VI.; III. kötet p. VI.; English Literary Historiography during the Nineteenth Century In: Discriminations pp. 158-159.
- 3 Literary Theory, Criticism, and History In: Concepts pp. 4-6, 15.; The Main Trends of Twentieth-Century Criticism U.o. p. 352.; Philosophy and Postwar American Criticism U.o. pp. 337-338.; A Map of Contemporary Criticism in Europe In: Discriminations pp. 353-354.
- 4 History III, kötet p. VII.
- 5 Prospect and Retrospect. The Yale Review 1980, téli szám. p. 311.
- 6 The Poet as Critic, the Critic as Poet, the Poet-Critic In: Discriminations p. 256.; Literary Theory, Criticism, and History In: Concepts p. 18.
- 7 Immanuel Kant's Aesthetics and Criticism In: Discriminations pp. 137, 128, 129, 141.
- 8 Literary Theory, Criticism, and History In: Concepts p. 20.
- 9 Immanuel Kant's Aesthetics and Criticism In: Discriminations pp. 124-125.
- 10 Prospect and Retrospect. The Yale Review 1980. téli szám. p. 311.; Seymour Pitcher: Comment on 'The Suchness of Literature' In: Teacher and Critic: Essays By and About Austin Warren Los Angeles. 1976. p. 89.

- 11 Philosophy and Postwar American Criticism In: Concepts p. 324.; The Main Trends of Twentieth-Century Criticism U.o. pp. 357, 360-361, 363.; History III. kötet p. XIII.; Recent Czech Literary History and Criticism In: Essays p. 204.; The Fall of Literary History In: Proceedings of the 6th Congress of the I.C.L.A. Stuttgart. 1975. p. 31.
- 12 Prospect and Retrospect. The Yale Review 1980. téli szám. p. 311.
- 13 The Fall of Literary History In: Proceedings of the 6th Congress of the I.C.L.A. p. 29.
- 14 History I. kötet p. 8.
- 15 René Wellek - Austin Warren: Theory of Literature. Harmondsworth Middlesex. 1970. /Első kiadás: 1949/ p. 106.; Recent Czech Literary History and Criticism In: Essays p. 203.
- 16 The Fall of Literary History In: Proceedings of the 6th Congress of the I.C.L.A. pp. 32-33.
- 17 Morris R. Cohen: The Meaning of Human History. La Salle, Illinois. 1947. p. 102.; R. Wellek: The Fall of Literary History In: Proceedings of the 6th Congress of the I.C.L.A. p. 33.
- 18 Georg Henrik von Wright: Explanation and Understanding London. 1971. 38-40. Az efféle átirásban lappangó redukció kritikai föltárására ld. Mario Bunge: Az okság. Budapest, 1967. pp. 61-83.
- 19 The Fall of Literary History In: Proceedings of the 6th Congress of the I.C.L.A. p. 33.
- 20 Immanuel Kant's Aesthetics and Criticism In: Discriminations pp. 130-132.
- 21 The Revolt against Positivism in Recent European Literary Scholarship In: Concepts p. 267.; History I. kötet p. 8., III. kötet pp. XIV, XVI., Theory of Literature p. 105.
- 22 Theory of Literature pp. 106-107, 109.; The Revolt against Positivism in Recent European Literary Scholarship In: Concepts p. 278.; René Wellek: What Reality? A Comment In: Art and Philosophy. A Symposium Szerk. Sidney Hook. New York. 1966. pp. 155-156.; The Concept of Realism in Literary Scholarship In: Concepts pp. 238-239, 255.; A Map of Contemporary Criticism in Europe In: Discriminations p. 358.; Recent Czech Literary History and Criticism In: Essays pp. 202-204.
- 23 History I. kötet p. 8.
- 24 Literary Theory, Criticism, and History In: Concepts p. 13.

II. Szász Anna Mária

## A FENOMENOLOGIA ÉS A MODERN REGÉNY

A XX. századi regénynek - egyéb jellegzetességei mellett - sajátos vonása a filozófiához való affinitás. Ez természetesen nem azt jelenti, mintha az előző korok regényei mentesek lettek volna mindenfajta filozófémától; ez már csak azért sem lehetséges, mert a regénynek mint világmagyarázat nyújtására törekvő műfajnak lényegénél fogva mindig szüksége volt valamiféle filozófikus szemléletre. Az újabb mozzanat regény és filozófia kapcsolatában az, hogy míg a XVIII-XIX. századi regény szemléleti bázisát a korabeli általános filozófia adta meg - értve ezen valamiféle egyetemes filozófiai rendszert, amely az élet nagy kérdéseire igyekszik választ adni - addig a XX. században a regény kérdésfeltevéseiben egyes szakfilozófiai kérdéskörökhöz közelít, mint amilyen az ontológia és az ismeretelmélet.

A következőkben megkíséreljük felvázolni, milyen érintkezési pontok fedezhetők fel a XX. századi polgári filozófiák egyik, hatásaiban is jelentős irányzata, az egzisztenciális filozófiák módszertani alapját képező Husserl-féle fenomenológia és a modern regénynek azon válfaja között, amelyet a legprezigiánusabban Kafka és Beckett regényei képviselnek, hangsúlyozva azt, hogy a kérdés kimerítése a legtávolabbról sem áll, mint ahogy nem

is állhat szándékukban, valamint azt, hogy tudatosan nem foglalkozunk a francia új regény és a Merleau-Ponty-féle újabb fenomenológiai irányzat összefüggésének tárgyalásával.

A fenomenológia és a Kafka-, illetve Beckett-féle regény érintkezéséről szólva korántsem akarjuk azt állítani, mintha a két író esetében valamilyen, akár közvetlen, akár közvetett Husserl-hatásról lenne szó, feltételezésünk mindössze az, hogy a század elejétől kezdve egyre nyiltabban jelentkeztek a köztudatban olyan filozófiai alapkérdéseket érintő problémák, mint amilyen a világ ellenállása az ember által megkísérelt racionális rendszerezéssel szemben, valamint az emberi tapasztalás kétértelmisége, s ezek a problémák egyformán foglalkoztatták a filozófusokat és azokat a regényírókat, akik elkezdtek reflektálni a regényeik tárgyát képező nyersanyagról, a valóságról és annak műalkotássá formálásáról. /v.ö. SHANTO, 7-8./

Ismeretelméleti szempontból a polgári filozófiák főkérdése Descartes óta a megismerő szubjektumak és a megismerés tárgyának viszonya. Fenomenológiai megközelítésben ez a kérdés így hangzik: hogyan ismerhető meg a világegyetem a szubjektum korlátozott percepcióján keresztül, a regényirodalomra vonatkoztatva pedig ugyanez a kérdés így vetődik fel: hogyan valósítható meg a valóság ábrázolása az elbeszélő tudat szubjektív szűrőjén keresztül.

Mint ismeretes, a fenomenológia alapvető kérdése a tudás, az ismeret feltételeinek elemzése. A kiinduló pont az a tétel, hogy minden, ami az emberi tudatban megjelenik /jelenség = fenomenon/, konkrét tapasztalásokban jelenik meg, ha tehát az ismeret feltételeit kutatjuk, a tapasztalásokat kell kutatnunk. Ezért a fenomenológia tárgya az emberi tapasztalat és annak struktúrája - de nem a szó empirikus értelmében - célja pedig a tapasztalatok tanulmányozása azzal a céllal, hogy kielemezzük belőlük lényegüket, t.i. a tapasztalatok úgynevezett fenomenológiai tartalmát, azaz a tudat által konstituált empirikus jelenségeket.

Könnyen belátható, hogy ez a követelmény minden további nélkül megfelel annak a regényfajtának, amely a figyelmet a szereplők élményeinek, tapasztalatainak megjelenítésére összpontosítja, amint ezek a tapasztalások tudatukban megjelennek. Ez a XX. századi regény széles körére érvényes, s ettől egymagában nem lesz egy regény fenomenológiai nézőpontú regény. Ha azonban tovább vizsgáljuk a fenomenológia tételezéseit, konkrétebb és kevésbé általános összefüggéseket is találhatunk,

Husserl szerint a fenomenológiai elemzés kiinduló lépése a határozott distinkció-tétel az un. "természetes szellemi magatartás" és a "filozófiai magatartás" között.

/HUSSERL, 43./ A különbségtétel lényege a következő: a természetes szellemi magatartásban "a világ számunkra a realitás magától értetődő univerzuma, amely állandóan és

kétségtelenül adott ... Erre a világra vonatkoznak ítéleteink." /HUSSERL, 44./ s az eleve magától értetődően létező világról való ismereteink bővülése és folytonos korrekciója útján tökéletesednek ismereteink a világról. Röviden és triviálisan kifejezve: a természetes szellemi magatartás magától értetődőnek veszi, hogy a világ van és megismerhető. Husserl ezzel szembeállítja a filozófiai magatartást, amely kérdéssé teszi a megismerést és az ismeretet általában, azt, hogy mit jelent ismerni és mire képes a megismerés; "amely azon reflektál, hogyan lehetséges olyan megismerés, amely tökéletesen találó valamely dologra magára, hogyan bizonyosodhat meg a megismerés afelől, hogy megegyezik-e a magánvaló dolgokkal, hogy találó-e rájuk nézve." /HUSSERL, 27./ Ebből a filozófiai magatartásból szemlélve "az ismeretobjektumok adottsága a megismerésben, ami a természetes gondolkodás számára oly magától értetődő, most rejtéllyé válik." /HUSSERL, 47./

A magatartásoknak ezt a szembeállítását megtaláljuk - mutatis mutandis - Kafka, illetve Beckett regényeiben. is. A Kafka-regényeknek általában /itt a Perre és a Kasztélyra gondolunk/ kezdőpontja a hős átlépése az egyik magatartásból a másikba, a hős átvitt értelmű újjászületése, amikor a világhoz való viszonya egycsapásra megváltozik. Mindaz, ami a kritikus pillanatig magától értetődő és kétségtelen volt számára a világban és az életben, rejtéllyé válik; olyan tapasztalatok érik, olyan jelenségek-

kel találja magát szemben, amelyek nem illeszthetők be a tudatában addigi tapasztalásai révén kialakult információrendszerbe, nem helyezhetők el a megfelelő helyre abban az internalizált ismeret-struktúrában, amely biztosítja az újonnan észlelt jelenségek értelmességét. Éppen ezért az új állapotba való átlépés pillanatától kezdve a hős számára a tapasztalások értelmetleneknek tűnnek. /v.ö. STEFFAN, 6./ A metamorfózis a Perben és a Kastélyban azonos módon felébredéssel kezdődik: Josef K. felébredve találkozik a letartóztatási parancsot hozó ismeretlennel, K.-t, a földmérőt Schwarzer megjelenése ébreszti fel az újfajta állapotba. A Beckett-regényekben - az egy Watt kivételével - az új élet kezdete elmosódott. Amikor a hősök megjelennek a regény világában, már régen benne vannak abban az állapotban, amelyben fellépésükkor megismerjük őket: öreg, testi hibásak, fizikailag elnyomorodottak, társadalmonkívüliek, és egész habitusukat a "természetes szellemi beállítódás" szempontjából tekintve abnormalitás jellemzi. Azonban mindegyik figura esetében többször történik utalás a múlt homályába vesző előidőkre, amikor a hős nem olyan volt, mint most. Hogy eredetileg milyen volt, azt sohasem tudjuk meg, Beckett csak sejtetni enged, hogy valamikor, a meghatározhatatlan múltban a hős normális ember volt, ép fizikummal, ép emberi kapcsolatokkal, környezetéhez való normális viszonyulással.



Az új életfázisban a hősök igyekezete arra irányul, hogy megpróbáljanak tájékozódni az új szituációban, hogy tapasztalataik, észleléseik számára jelentést találjanak. Kafka hősei ezt életösztönből teszik; létükért harcolnak akkor, amikor a régi énjük számára abszurdnak tűnő szituációkat értelmezni próbálják, azért, hogy a megértett szituációhoz szabhassák magatartásukat és cselekvéseiket, s ezen az úton kivédhessék az őket fenyegető veszedelmeket. A Kafka-hősök bizonyos meghatározott cél érdekében kutatják saját helyzetüket. A Beckett-figurák jóval passzívabbak; őket semmiféle konkrét cél nem vezérli, állapotukat adottnak fogadják el, mindössze valamiféle önmagáért való ismeretelméleti kíváncsiság ösztönzi őket arra, hogy megfejtseik tapasztalataik jelentését.

Az értelmezési törekvések alapja egy belső magatartás, amelynek megfelelőjét a Husserl-féle elméletben is megtaláljuk. Eszerint a megismerés vizsgálatakor különbséget kell tenni imaginens tudattartalmak között, amelyek egyedül bizonyossággal adottak a megismerés számára és a tudathoz képest transzcendens tárgyi világ között. A tudattartalmak a transzcendens világra vonatkoznak, mégpedig un. intencionális aktusok formájában. Az intencionalitás egyfelől azt jelenti, hogy a tudat mindig valamiféle tárgyra irányul, másfelől a transzcendens világ dolgai akkor és azzal válnak objektumokká, amikor a megismerés rájuk irányul. A fenomenológiai vizsgálatkor azzal nem foglalkozunk, vajon a transzcendens dolgok re-

álisan, önmagukban adottak-e, hanem úgy tekintjük őket, mint a tudat korrelátumait, kikaposolva, "zárójelbe téve" az empirikus világ létét. Azzal sem foglalkozunk, lehetséges-e megfelelést létesíteni az immanens tudattartalom és a transzcendens világ között, hanem azt vizsgáljuk, hogyan konstituálja az ego a világot a maga intencionális aktusaiban. A tudati aktusok intencionalitása azt is jelenti, hogy a tapasztalatokat nem úgy tekintjük, mint empirikus eseményeket egy természetes világban, hanem mint intencionális struktúrákat, amelyeknek az intencionális aktus ad jelentést, illetve értelmet. Eszerint valamely jelenségnek a rá irányuló tudat ad jelentést, köznyelven kifejezve: a dolgok jelentése az lesz, amelyet az észlelő, tapasztaló tudat ad nekik. Továbbmenve, az is lehetséges, hogy a jelentés-adó aktus következtében értelmet nyert jelenségnek nincs korrelátuma az empirikus világban, azaz a jelentés-adó aktust nem kíséri jelentés-beteljesítő aktus. Ilyenkor a jelentés-adó aktus nem találja tárgyát, nincs beteljesedése. /v.ö. PIVCEVIC, 53./

Ez az ismeretelméleti munkahipotézis olykor implicit, olykor egészen explicit módon megfogalmazódik Kafka- illetve Beckett regényeiben. Egészen általánosan beszélve, a Kafka-történeteket a hős megújuló kísérletei teszik ki, amelyekkel észleleteinek és tapasztalásainak értelmet igyekszik adni. Amikor úgy véli, hogy valamilyen incidens vagy szituáció értelmét megfejtette, ennek a felismerésnek megfelelően cselekszik, azonban esetről-

esetre azt kell tapasztalnia, hogy cselekedete nem a várt következményt hozza. Ez viszont azt mutatja, hogy helyzetinterpretációja nem volt helyes, ezért revízióra szorul. A Kafka-hős élete nem egyéb, mint ilyen revíziók láncolata, amelyeknek az a sajátságuk, hogy soha nem nyernek igazolást. Bármit is tegyen K., tapasztalatairól és azok értelmezéseiről mindig csak az derül ki, hogy tévesek, az viszont, mi a tapasztalat valódi, objektív érvényes értelme, soha nem tárul fel. /v.ö. STEFFAN, 89./

Ez annak a következménye, hogy a Kafka-regényekben nincs objektív érvénnyel létező világ, a transzcendens világ létezése "zárójelbe van téve", s ezzel megszűnik minden szilárd pont, amelyre a hős tapasztalatait vonatkoztatni lehetne, amelyből kiindulva a tapasztalások igazságértéke verifikálható lenne. Más módon kifejezve: a hős jelentés-adó aktusai nem találják tárgyukat a valóságban, a jelentés-beteljesítő aktus nem megy végbe, mivel a Kafka-regények elemeinek nincs korrelátumuk a valóságban. Csak az önmagára utalt, tiszta tudat létezik, amely - éppen a verifikációs lehetőség híján - tetszőleges jelentést tulajdoníthat saját tapasztalásainak; a tapasztalásoknak nincs önmagukban lévő jelentésük, csak az, amit az értelmező szubjektum tulajdonít nekik saját intenciói szerint. Ennek következtében az értelmezési lehetőségek száma korlátlan, a végtelen számú értelmezés viszont egymás érvényét oltja ki, s így végeredményben a számtalan értelem egybeesik az értelmetlenséggel. Ezen a ponton találkozik

a karkai értelmetlenség az egzisztencializmus nihil-fogalmával, a fenomenológiai racionalizmus az egzisztencialista irracionálizmussal.

Igy áll elő az a fantom-világ, amely Kafka regényeinek sajátos közege. A hős mindig csak saját tudati aktsaival szembesül, mindig csak saját értelmezését érzékeli. A dolgok és az emberek egymagukban nem jelentenek semmit, azzá válnak, amivé ő teszi őket. A hivatal a Perben nem hasonlít semmiféle létező hivatalhoz, azért "Kanzlei", mert Josef K. annak tartja. A kastélyról sem derül ki, hogy valójában milyen, jószerivel negativumokkal van definiálva /"nem volt sem régi lovagvár, sem új diszépület"/, külső alakját úgy nyeri el, ahogyan K. észleli /"egészében véve a kastély megfelelt K. várakozásainak"/; azért kastély, mert K. annak tartja /"ha az ember nem tudta volna, hogy kastély, városkának lehetett volna tartani."/  
/KAFKA, 18./

A Kafka-hősök titokzatos ellenfelek ellen harcolnak. A Perben a harc célja a felmentés, a Kastélyban az elérhetetlen elérése. De végső elemzésben a hősök mindig saját értelmezési tévedéseik ellen harcolnak, küzdelmük célja az, hogy szubjektív értelmezéseiket objektíveknek lássák. A Beschreibung eines Kampfes c. novellában szinte szó szerint fogalmazódik meg ez a vágy: "Kedves uram, mindig olyan kínzó vágyat érzek, hogy úgy lássam a dolgokat, amilyenek lennének, mielőtt megmutatnék magukat nekem. Akkor bizonyára szépek és nyugodtak." /KAFKA, 41./

- Szubjektum és objektum azonosságára törekszenek tehát, s vállalkozásuk azért kilátástalan.

A Kafka-hős magatartásával, cselekedeteivel illusztrálja a filozófiai mondanivalót. Beckett-nél ugyanez a mondanivaló három szinten realizálódik. Először is, de nem a leglényegesebb módon, a cselekményben. A cselekmény szintjén az a mozzanat látszik lényegesnek, hogy a Beckett-regények alapvető pattern-jét a keresés-motivum szolgáltatja. Szempontunkból a jellegzetes kereső-hős Watt, aki tudásért, megvilágosodásért megy Mr. Knott házába. A Watt előtt ottlakó és dolgozó szolgálknak az előidők végtelenjébe visszanyúló sora az örök emberi tudás-keresés szimbolikus kifejezésének fogható fel: a szituáció örök, csak a benne lévő személyek változnak. Watt egy az örökké kereső emberek végtelen láncolatából. "Megvilágosodása" a husserli értelemben - a természetes magatartásból a filozófiai magatartásba való átváltás - a zongorahangoló-incidenssel kezdődik; ennek átélésével kezd összeomlani Watt számára a cognitio lehetősége. A Gall-epizód nyomán dereng fel benne a felismerés, hogy a tapasztalások azt a jelentést hordozzák, amelyet a szubjektum ad nekik s a jelentés objektív tartalmának verifikálására nincs lehetőség, a dolgokat csak úgy ismerhetjük meg, amint azok tudattartalomként megjelennek. Ez az incidens tartalmazza az alapélményt, s a Watt által Mr. Knott házában átélt többi tapasztalás mind variáció erre a témára. "Az incidens fokozatosan elvesztette minden je-

lentését, még a legbetűszerintibb jelentését is ... A külső jelentés törékenysége rossz hatással volt Wattrra, mert arra készítette, hogy más jelentés után keressen ... Mr. Knott házában kívül az ilyen incidensek ismeretlenek voltak, vagy legalább is Watt ezt feltételezte ... És Watt nem tudta elfogadni őket annak, amik talán voltak ... hanem különös természeténél fogva kénytelen volt kutatni, nem azt, hogy mit jelentenek valójában - ennyire nem volt különös a természete -, hanem hogy milyen jelentésre lehet rábírni őket." /BECKETT, 71-72./

S ez már átvezet a második és legfontosabb szintre, ahol a fenomenológiai mondanivaló beépül a Beckett-féle regénybe, t.i. a főszereplő tudatéletének kitergetéséhez. Beckett azt a folyamatot akarja vokalizálni, amikor a tudat birkózik a mentális képekkel és fogalmakká igyekszik átalakítani őket. Ennek során egészen explicit módon fogalmaz meg filozófiai téziseket, amelyekből igazi filozófiai kompendiumot lehetne összeállítani. Így értesülünk arról, hogy a Watt tudatában végbemenő percepciók adnak létet a tárgyaknak, sőt az embereknek is, ezek a percepciók viszont változnak az érzékelő szubjektum változásaitól függően. Ezért van az, hogy Mr. Knott házában egyik nap több lóposó van, a másik nap kevesebb, Mr. Knott megjelenése és öltözete naponta más és más, ezért képtelen Watt azonosítani a regény végén a meghatározhatatlan figurát, amely az állomás felő közzel, holott nem is azt akarja tudni, "... milyen a fi-

gura a valóságban, hanem azt, aminek a figura tűnt."

/BECKETT, 226./ Végző soron felvethető a kérdés, vajon Mr. Knott és egész intézménye nem Watt tudatában létezik-e csak, mindenfajta empirikus korrelátum nélkül.

Beckett egy helyütt meg is fogalmazza ezt a lehetőséget, mondván: "És Mr. Knott ... nem tudott semmit sajátmagáról. És így szüksége volt arra, hogy szem- és fültanúi legyenek ... Nem azért, hogy tudjon, hanem azért, hogy ne szűnjék meg." /BECKETT, 202./ Ami értelmezhető úgy, mint a Berkeley-féle mondás parafrázisa: esse est percipi, azaz, lenni annyi, mint észleltetni. Mr. Knottnak a létet a percipiáló tudat adja, anélkül lehet, hogy nem léteznék.

Watt - a karkai hősközű hasonlóan - próbál értelmet adni a tapasztalt jelenségeknek, feltevéseket konstruál a dolgok megmagyarázására, de feltevései sorra nem igazolódnak, egyetlen mezzanat, az Erskine szobájában lévő kép kivételével. Itt jegyzi meg a narrátor: "A számtalan feltételezés közül, amelyeket Watt kidolgozott Mr. Knott házában való tartózkodása alatt, ezt az egyetlen igazolták az események." /BECKETT, 129./

A harmadik szint, amelyen a filozófiai mondanivaló érvényesül, a nyelvi-formai közeg. A beckett regény jellegzetes sajátossága az aprólékos, kinosan és erőltetetten precíz, a legirrelevánsabb részletekre is kiterjedő leírás. Talán nem tévedés a leírások túlburjánzásában a jelenségek maximális teljességgel történő megmagyarázása

kísérletét látni: az észlelet minden, legcsekélyebb mozanata is fontos a tudat számára, amely az érzékelésekkel birkózik s - mivel a percepció logika és kritika előtti tevékenység - a megismerésnek ezen a fokán nem tud különbséget tenni lényeges és lényegtelen között.

A másik jellemző vonása Beckett szövegének egy-egy kijelentés lehetséges variációinak végnélküli sorolása. Példaként álljon itt egy szövegrészlet, amely Mr. Knott étkezési szokásairól szól:

1. Mr. Knott volt felelős azért az elrendezésért és tudta, hogy ő a felelős az elrendezésért és tudta, hogy ilyen elrendezés létezik és elégedett volt.
2. Mr. Knott nem volt felelős az elrendezésért, de tudta, ki felelős az elrendezésért, és tudta, hogy ilyen elrendezés létezik és elégedett volt.
3. Mr. Knott felelős volt az elrendezésért és tudta, hogy felelős az elrendezésért, de nem tudta, hogy ilyen elrendezés létezik és elégedett volt. /BECKETT, 186./

Összesen 12 variáció felsorolása következik, annak szavakba foglalására, hogyan igyekszik Watt megfejteni Mr. Knott étkezési rendjét. Elképzelhető, hogy ez a gyakran alkalmazott eljárás, amely stiláris szempontból öncélú, barokkos szózuhatagnak tűnik, azt a mentális folyamatot képezi le, ahogyan Watt egy-egy tapasztalt jelenség logikailag összes lehetséges magyarázatait végigpróbálja, habár annak eldöntésére sohasem kerül sor, melyik magya-



rázat a helyes. /Csupán zárójelben jegyezzük meg, mint további vizsgálódást igénylő megállapítást, hogy a folyamat mondatokba rögzítése első megközelítésben Wittgenstein sémájára emlékeztet, amely egy tényállás fennállásának és nem-fennállásának kombinációs lehetőségeit, illetve az ezeknek megfelelő elemi mondatok "igazságlehetőségeit" foglalja táblázatba oly módon, hogy ugyanazon a mondasémán belül felsorolja a benne foglalt "igaz" és "téves" tartalmak összes lehetséges kombinációit:

p q r

W W W

F W W

W F W

W W F

F F W

F W F

W F F

F F F

p q r = mondat-séma

W = wahr /igaz/

F = falsch /téves/

Wittgenstein további következtetése szerint "Az összes igaz elemi mondatok megadása tökéletesen leírja a világot. A világot tökéletesen leírja az összes elemi mondat megadása plusz annak megadása, közülük melyek igazak és melyek tévesek." /WITTGENSTEIN, 51./ A Docket-höz a

maga módján nemkülönben a világ leírására törekszik, a buktató viszont számára éppen abból adódik, hogy nincs módja annak verifikálására, az adott elemi mondatkombinációk közül melyek az "igazak".

Mindezzel azt kívántuk bizonyítani, hogy a Kafka-regények és Beckett Watt-ja ismeretelméleti problémákat igyekszik művészileg megformálni, a megismerés lehetőségeit firtatja s ebben a törekvésében az észlelést, a tapasztalás folyamatát helyezi az ábrázolás középpontjába. Ebben tökéletesen találkozik a fenomenológia célkitűzésével, amely azt tartja, hogy a megismerés vizsgálatakor vissza kell térnünk a tapasztalás evidenciájához, kikapcsolva minden korábbi filozófiai rendszert, tartózkodva minden előzőleg felállított filozófia nézőpontjától, tehát prekoncepiált kritikai ítéletek nélkül kell vizsgálnunk a tapasztalatokat. Ez a fenomenológiai magatartás érvényesül a tárgyalt regények elbeszélői részéről: a narrátor mindenfajta értelmező-magyarázó beavatkozás nélkül jeleníti meg a szereplők mentális folyamatait. Mindez megítélésünk szerint indokoltá teszi, hogy a vizsgált regények esetében fenomenológiai nézőpontú regényről beszéljünk.

I r o d a l o m

- E. Husserl: Válogatott tanulmányok /Vajda M. szerk./  
Bp. 1972.
- E. Pivoevic: Husserl and Phenomenology, London, 1970.
- L. Wittgenstein: Tractatus logico-philosophicus, Frankfurt  
a.M. 1963.
- F. Kafka: Das Schloss, Berlin, 1935..
- F. Kafka: Beschreibung eines Kampfes, New York, 1946.
- S. Beckett: Watt, Harmondsworth/Penguin/, 1975.
- R. Coim: Back to Beckett, Princeton, 1973.
- R. Elovaara: The Problem of Identity in S. Beckett's  
Prose, Diss. Helsinki, 1976.
- J. Fletcher: The Novels of S. Deckett, London, 1964.
- J. B. Honegger: Das Phänonem der Angst bei F. Kafka,  
Berlin, 1975.
- J. Steffan: Darstellung und Wahrnehmung der Wirklich-  
keit in F. Kafkas Romanen, Nürnberg, 1959.
- G. H. Shanto: Narrative Consciousness, Austin-London,  
1972.

Barótiné Gaál Márta

SCHELLING TERMÉSZETFILOZÓFIÁJA ÉS A ROMANTIKUS PRÓZA  
/EGY HOFFMANN-MŰ ÉRTELMEZÉSE ALAPJÁN/

Dolgozatomban nem vállalkozom Schelling filozófiájának, még természetfilozófiájának részletesebb igényű ismertetésére sem, mint ahogy a kiválasztott Hoffmann-műre, az Arany virágcserep-re vonatkozó megállapításokat sem a mű komplex elemzésének és értelmezésének igénye irányította. Csak a két rendszer - a schellingi filozófia és a Hoffmann-mű művészi-gondolati felépítése - közötti néhány hasonlóságra szeretnék rámutatni. Ezek vázlatosan a következők:

1. az élet kialakulásának, a természet fejlődésének ellentétes erők egymásrahatásaként való értelmezése,
2. a történelem folyamatának három korszakra tagolása,
3. a művészi tevékenységnek a világ magasabbrendű megismerési módjaként való értelmezése, ill.
4. a mitosz művészetben betöltött kiemelkedő szerepének tudatosítása.

Bár E. T. A. Hoffmann közismerten nem tartozik a német romantika teoretikusai közé, a korabeli filozófia, elsősorban Schelling nézetei bizonyítottan ismertek voltak számára. Naplófeljegyzései igazolják, hogy olvasta a Von der Weltseele c. Schelling-művet,<sup>1</sup> ezenkívül ismerte G. H. Schubertnek, Schelling tanítványának és tisztelőjének

drezdai előadásait, olvasta legjelentősebb műveit. /An-  
sichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften -  
1808, Die Symbolik des Traumes - 1814./<sup>2</sup>

Schelling művészetfilozófiájának egyik jelentős té-  
nyezője a mitológia művészetben betöltött szerepének vizs-  
gálata. Schelling szerint minden művészet szükséges felté-  
tele és elsődleges anyaga a mitológia. Mitológikus művé-  
szetkoncepciójával a természet és az ember, a szükségsze-  
rűség és szabadság ellentmondását akarta feloldani, a ket-  
tő egységét létrehozni. A mítosz - Schelling szerint - az  
embert a természettel való eredeti mély összhangjára emlé-  
kezteti.

Schelling természetfilozófiája a természet és a szel-  
lem azonosságára épül. Az ember természetből való eredeté-  
vel, az ember és a természet között fennálló történeti vi-  
szonnyal foglalkozik. A természeti jelenségeket nem csupán  
a maguk tényszerűségében vizsgálja, hanem fejlődésüket, ki-  
alakulásukat is nyomon követi. Ideen zu einer Philosophie  
der Natur o. 1797-ben befejezett művében a természeti je-  
lenségeket mint polarizált erők harcának eredményét tár-  
gyalja. A polarizált erők /a duplicitások/ ellentmondásá-  
nak és időszakos egyensúlyának fokozatai egyben a termé-  
szet organizációs fokozatait jelentik. Az anyag a maga kö-  
zömbös, tudattalan létében a vonzás és taszítás poláris  
erői egyensúlyának eredménye. A mágnesesség, az elektro-  
mosság és a kémiai folyamatok azok az alapfolyamatok, a-  
melyekben a természet eredeti kettőssége végtelenül is-

métlődően megszűnik és újra létrejön. Így szerveződik a szervetlen anyag az első primitív organizmusokon keresztül egészen az emberig. "Im t o t e n O b j e k t r u h t alles, in ihm herrscht kein Streit, sondern ewiges Gleichgewicht. Wo physische Kräfte sich entzweien, bildet sich allmählich b e l e b t e M a t e r i e, in diesem Kampf entzweiter Kräfte dauert das Lebendige fort, und darum allein betrachten wir es als ein sichtbares Analogon des Geistes ..."<sup>3</sup>

Von der Weltseele ... o. egy évvel később írt művében Schelling az anorganikus és az organikus természet egységét hangsúlyozza. Az organizmus élettelen anyagból való létrejöttét a newtoni gravitációból kiindulva magyarázza. A n e h é z k e d é s t passzív tulajdonságnak tekint, ezzel szemben a f é n y aktiv elem, szubsztancia. Az élet forrása a nehézkedés és a fény kapcsolatában keresendő. Az organikus élet milyensége a fényhez való kapcsolat fokától függ. A növény végtelenül vágyódik a fény után, míg "a fényjelenség bimbója az állatvilágban pattan fel."<sup>4</sup>

Az életfolyamatok a kémiai folyamatok magasabbrendű változatai. Míg azonban a vegyi folyamatokra a duplicitás jellemző, addig az életfolyamatokban a triplicitás uralkodik. Az élő természetben 3 alapvető erő működik: a szenszibilitás, az ingerlékenység és a reprodukciós képesség. Ezek, valamint az oxidáció és dezoxidáció révén az élő szervezet állandóan produkálja és reprodukálja az életet.



hozott produktum már az, addig a művészi tevékenység során az Én tudatos tevékenységet folytat, a produktum azonban objektív. A művészi tevékenység forrása ez az ellentmondás, az eredménye viszont az ellentmondás feloldása, a végtelen harmónia. A legmagasabbrendű megismerési mód tehát az esztétikai, intellektuális szemlélet, ami a zseni sajátja. A művészetet Schelling a tudományok, a filozófia elé helyezi, e kettő között közvetítőként a mitológia szerepelhet: "... die Kunst sei das Vorbild der Wissenschaft, und wo die Kunst sei, soll die Wissenschaft erst hinkommen."<sup>6</sup> "... Die Philosophie, so wie sie in der Kindheit der Wissenschaft von der Poesie geboren und genährt worden ist, und mit ihr alle diejenigen Wissenschaften, welche durch sie der Vollkommenheit entgegengeführt werden, nach ihrer Vollendung als ebensoviel einzelne Ströme in den allgemeinen Ozean der Poesie zurückfliessen, von welchem sie ausgegangen waren. Welches aber das Mittelglied der Rückkehr der Wissenschaft zur Poesie sein werde, ist im allgemeinen nicht schwer zu sagen, da ein solches Mittelglied in der Mythologie existiert hat, ehe diese, wie es jetzt scheint, unauflösliche Trennung geschehen ist."<sup>7</sup>

E. T. A. Hoffmann Der goldene Topf c. 1814-ben írt meséje két részből áll: az egyik Anselmus költővé fejlődésének története, amely Hoffmann korában játszódik, és benne hangsúlyozottan reális valóságjellemek között váratlanul, de egyre gyakrabban fantasztikus meseelemek bukkannak fel, míg a mese másik része egy mítosz, amely szimbolikus jelen-



téssel bír, az egész mű filozófiai jelentését hordozza. A mesében fellépő konfliktusok alapja a mitoszban rejlik, megoldásuk is ezen a síkon történik. A mitosz első része az Anselmusról szóló történet expozíciójának tekinthető, időben messze megelőzi a mese cselekményének idejét. A mitikus történet három, egymástól időben és szerkezetileg is elkülönülő részre tagolódik. Az első Lindhorst levéltáros, aki valójában szalamandra, tehát mindkét történet szereplője, adja elő egy kávéházban /3. vigilia/, második részét a kigyóleány, Serpentina meséli el Anselmusnak, aki később ezt a hétköznapi ember számára nehezen magyarázható fantasztikus eseményt egy reálisabbal helyettesíti, vagyis azzal, hogy olvasta a történetet egy régi kéziratban /8. vigilia/. Harmadik részét az elbeszélő révén ismerjük meg, aki Lindhorst segítségével bepillantást nyer a költészet oszodálatos birodalmába, Anselmus ottani boldogságába /12. vigilia/. A mű két része időben itt találkozik: a mitosz befejezése egyben az Anselmusról szóló történet megoldását is adja.

E Hoffmann-műben elsősorban a mesébe illesztett mitikus történet jeleníti meg művészi formában Schelling természetfilozófiájának néhány jellegzetes gondolatát. A teremtségi mitosz Schellingnek a természet fejlődéséről kialakított elméletét asszociálja: a fejlődés, az élet kialakulása a s z o l l o m és az a n y a g /viz/ kettősége, egymásrahatása révén indul meg. Harmadik elemként a mélység jelenik meg, amely elnyeli a vizet, a vegetatív

élet előfeltételét. A szellem és az anyag polaritásán kívül a mítoszban még a nap és a föld, a völgy és a domb ellentéte jelentkezik. A nap sugarai, a f é n y és a h ő hatására kialakul a növényi élet. Ellenséges erőként lépnek fel a párák, amelyek el akarják takarni az éltető napot, de vereséget szenvednek. Pompás tüzliliom fejlődik ki a sötét dombon. A természetet a harmónia jellemzi. Ekkor jelenik meg Phosphorus. Vele az éltető, melegítő, anyai n a p mellett a férfias, emésztő és romboló t ü z lép színre. A t u d a t - t a l a n növényi léttel, a tüzliliommal a t u d a - t o s gondolkodás, az isteni tűz kerül szembe, amelyet Phosphorus testesít meg. A liliom lényét szeretet tölti be. Illata révén megismeri a természetet. Esetében intuitív megismerésről van szó, amely megelőzi a tudatos gondolkodást, hiszen a liliom a föld őszerejéből nő ki, a gondolkodó értelem, az isteni tűz megjelenése előtt kel életre.

A tüzliliom beleszeret az ifjúba, lényét vágyakozás tölti be. /Ez az elem Hoffmann meséjében Schubert Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften c. művéből származik.<sup>8</sup>/ Kettejük egyesülésekor a gondolat szikrája szétrombolja a természet tudattalan harmóniáját, elpusztítja a tüzliliomot. Az öntudatra ébredést Hoffmann egyszerre fájdalmas és gyönyörteli folyamatként ábrázolja, amelynek során a virág elpusztul, de más formában újraéled. Phosphorus csókja hatására a li-

liom lángra lobban, elhamvad, de a lángokból egy új lény száll fel, amelyet a fémek fekete sárkánya - a mitoszban a gonosz erő megtestesítője - hoz vissza. Ujra liliummá változik ugyan, de csak a sárkány legyőzése után, Phosphorus szerelme hatására él újra harmónikus életet. Ez az egységnek egy magasabbrendű formában való helyreállítását jelenti, hiszen itt már nem csupán a tudattalan természet egységéről, hanem a természet és a gondolkodó értelem harmóniájáról van szó.

A mitosz második része Schelling történetfilozófiájának három korszakát idézi fel az olvasóban. Az első korszak a Hoffmann-műben a távoli múltat jelenti, a szellem és a természet eredeti harmonikus együttesét, amely a tűzliliom létrejöttével kezdődik és Phosphorus szellemfejedelem uralkodásának időszakát is magában foglalja. A második korszak a diszharmónia kora. Lindhorst Phosphorus kertjének elpusztítása miatt részesül abban a büntetésben, hogy e korban éljen emberi alakban. Büntetésképpen el kell viselnie a nyomorúságos emberi létet, amely a természet és a gondolkodó értelem egymástól való eltávolodásának következménye. Ugyanakkor nemcsak a hajdani csodálatos birodalom emléke él benne, de képes a természet csodáinak megértésére, a szellemek ereje rendelkezésre áll. A lilium lányával, a zöld kigyóval kötött házasságából három lány születik, akik az emberek előtt kigyóalakban jelennek meg. A szalamandra akkor térhet vissza szellemtestvéreihez, ha lányai számára olyan if-

jakat talál, akik képesek az új harmónia részévé válni.

Hoffmann mitikus világa nem egyértelműen harmonikus /ellentétben Novaliséval/, benne a jó és a rossz elv meg-megújuló küzdelmet vív egymással. Ez a küzdelem nemcsak abban a "szerencsétlen korban" folyik, amikor az emberek nem értik meg többé a természet szavát, hanem a történelem előtti időkben is létezett. A jó azonban végül győzedelmeskedik, kialakul a harmónia ember és természet között. Ezt a harmóniát a XIX. századi Drezdában a mese lejátsszódása idején csak Anselmus éri el, aki "gyermeteg költői lendülettel" bír, az igazságot a romantika világában keresi, szerelem, a természet csodáiba vetett hit és vágyakozás tölti be egész lényét.

Az Arany virágcserep c. mesében szereplő mitikus történet utal egyrészt az ember és természet közötti eredeti harmóniára, másrészt előremutat egy újabb harmonikus állapot felé. Ez a harmónia a schellingi elképzelés szerint a XIX. sz. elején csak művészi tevékenység során jöhet létre, amely a világ legmagasabbrendű megismerési módját jelenti. A mese utolsó mondata ezt a schellingi gondolatot tükrözi: "Ist denn überhaupt des Anselmus Seligkeit etwas anderes als das Loben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbart?"<sup>9</sup>

Schelling romantikus gondolkodása szerint a filozófusnak is költői módon kell a világot szemlélnie, hogy képes legyen a világegyetem élő egységének feltárására.

Ennek megfelelően a filozófiának is költészetté kell válnia. Schelling filozófiája a romantika szellemiségével rokon eszméket fogalmazott meg a világegyetemről, az embert körülvevő világról, másrészt filozófiai gondolatokat hordozó költői allegóriái és szimbolikus képalkotása a romantikus irodalom számára közvetlenül felhasználható új mitológiát jelentettek. Dolgozatomban a schellingi természetfilozófia romantikus mitosszá válását igyekeztem érzékeltetni Hoffmann közismert meséjében. A mitikus történetben kimutatott schellingi gondolatok a Hoffmann-mű részévé válva elvesztik a filozófiai rendszerben betöltött eredeti funkciójukat, s a hoffmanni művészi gondolat kifejezésének eszközévé válnak. A mű - és egyben a Hoffmann-életmű - alapgondolata a művész harmóniára törekvése mellett a művész és társadalom ellentmondásos viszonyát tárja fel, s ezzel kilép a schellingi gondolatrendszer keretei közül.

J e g y z e t e k

- 1 E.T.A. Hoffmann 1812. április 17-i naplóbejegyzése.  
E.T.A. Hoffmanns Tagebücher und literarische Entwürfe.  
Berlin, 1915.
- 2 E.T.A. Hoffmann Carl Friedrich Kunzhoz írt 1813. augusztus 19-i levele. E.T.A. Hoffmann: Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten. Berlin, 1978. p. 256.
- 3 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Frühschriften.  
Eine Auswahl in zwei Bänden. Berlin, 1971. I. p. 387.
- 4 "Die Knospe des Lichtwesens bricht in dem Thierreich auf".  
F.W.J. Schelling: Von der Weltseele, eine Hypothese der höheren Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus. Hamburg, 1809. XLVIII.
- 5 Thomas Cramer: Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann., München, 1966. p. 126.
- 6 F.W.J. Schelling: System des transzendentalen Idealismus. Leipzig, 1979. p. 268.
- 7 F.W.J. Schelling i.m. p. 273.
- 8 Karl Oshsner: E.T.A. Hoffmann als Dichter des Unbewussten. Frauenfeld-Leipzig/ 1936. p. 53.
- 9 E.T.A. Hoffmanns Werke in fünfzehn Teilen. Hrsg. von Prof. Dr. Georg Ellinger. Berlin-Leipzig. o.J.I. p. 245.

Bernáth Árpád

IRODALOM ÉS FILOZÓFIA HERMANN BROCH MUNKÁSSÁGÁBAN

A problémák, s hozzá tehetjük: közéjük tartozik az irodalom és a filozófia viszonyának problémája is, gondolatrendszerekhez kötöttek. Ebből azonban nem következik, hogy a rendszernek meg kellene előznie a kérdésfeltevést. Mert azt is mondhatjuk, hogy a rendszerek összetevői és az összetevők szerkezete kérdésfeltevésektől függenek, vagyis a rendszerek kizárólag azért jönnek létre, hogy bizonyos problémákat megoldjanak, s csak ebben a funkciójukban érthetők meg.

A bevezető gondolat - a szemléltető közbevetés kivételével - Hermann Brochtól származik,<sup>1</sup> aki nemcsak író, hanem, mint szabad idézetünk példázza, filozófus is volt. Sőt: előbb volt filozófus, s csak később lett író - legalábbis szellemi tevékenységének az az ünértelmezése szerint, amelyet az Autobiographie als Arbeitsprogramm /Ünéletrajz mint munkaprogram/ című, 10 évvel halála előtt keletkezett írásából ismerhetünk meg. Tanuló éveit s pályájának első, filozófusi szakaszát 1904-től, a bécsi egyetemre való beiratkozásától számítja; a második, írói szakaszát pedig 1928-tól, vagyis attól az évtől, amikor a Schlafwandler /Alvajárók/ o. regénytrilógiája megírásába kezdett.

Broch kettős elhivatottsága az ünéletrajzi pályakép szemszögéből egy problémát rejt magában, amely szimpozi-

onunk alapkérdéséhez sajátosan kapcsolódik: irodalom és filozófia viszonyát Broch írásaiból megismerhető gondolatrendszerében annak reményében vizsgálhatjuk, hogy így választ kapunk a kérdésre: miért és milyen értelemben lesz egy filozófus íróvá.<sup>2</sup>

Ha Broch gondolatrendszerét keletkezéséből kívánjuk megérteni, akkor abból kell kiindulnunk, hogy miért kezdett egy 19 éves fiatalember filozófiát tanulni - s most jön a tulajdonképpeni kérdés - miért volt - mint Goethe Faustjának diákja s maga Faust is - elégedetlen azzal, amit megtanulhatott, miért kívánt a meglévő és tanulmányozott filozófiai rendszerek helyére egy újat állítani.

Mert nincs korszerű filozófia, adhatjuk meg röviden a választ. Ez Broch alapélménye filozófiai tanulmányának kezdetén. A kor filozófiáját megtestesítőnek tűnő, s bécsi szemszögből az Ernst Mach munkásságával kezdetét vevő "tudományos pozitivizmus", amelynek egyik követője és művelője volt a fizikus Ludwig Boltzmann, Broch első filozófiatanára is, éppen a filozófia fokozatos önmegszüntetésében látta a filozófia fejlődését, abban, hogy sorra elutasíthatja a választ azokra a kérdésekre, amelyek klasszikusan a filozófia alapkérdéseinek tekintendők, mivel ezek kimutatandóan az új, a XIX. század végén kidolgozott logikai-matematikai eszközökkel megragadhatatlanok. A filozófia: a tudományok tudományának felbomlását azonban nem tekintette Broch pusztán a



bécsi egyetem fura urainak, a bécsi filozófiai iskola, s később a bécsi kör eltévelyedésének, a gondolkodás kisiklásának, hiszen úgy tűnt számára, hogy minél következetesebben fordulnak el az egyes részdiszciplínák művelői a spekulativtól, az aprioritól s általában a metafizikától mint a filozófia központi kérdéskörétől, annál gyorsabban halad előre az egyes tudományok területén a világ megismerése, tulajdonba vétele. Amíg a természettudományok áttitatódása matematikával ezeket a részdiszciplínákat a kanti megállapítás értelmében, mely szerint a tudomány csak annyiban lehet tudomány, amennyiben matematikát tartalmaz,<sup>3</sup> gazdagítja és kifejezéshez juttatja, addig a tudományok királyának, a filozófiának matematikával való áttitatódása a klasszikus filozófiát elszegényíti, elnőmitja.

A bécsi egyetemen matematikai és filozófiai tanulmányokat folytató Hermann Broch számára azonban evidens volt, hogy a logikai-matematikai eszköztár túlértékelése nem oka, hanem csak tünete a filozófia elszegényedésének, s ezért a filozófiatörténethez fordult, hogy felfedhesse: milyen mélyen- és századokon át ható mozgások eredménye a huszadik század kezdetén tapasztalt állapot.

Vizsgálódásainak eredményét - a korábbi írások figyelembe vételével - a harmincas évek elején keletkezett tanulmányainak alapján vázoljuk fel,<sup>4</sup> tehát azt az eszmrendszer-t rögzítve, amely regénytrilógiájának megírása után, újabb szépirodalmi tervek megvalósítása előtt s részben közben - s itt elsősorban a Dergroman-komplexum-

ra gondolunk - alakult ki Brochban.

Hermann Broch a filozófia fejlődésének sémáját a dialektikus idealizmus és az induktív pozitivizmus közötti hullámmozgásban látja leírhatónak.

A dialektikus idealizmus megismerési törekvéseinek forrása az én magányossága; célja pedig az, hogy a világ jelenségeinek sokaságát és sokféleségét mint az én tételezését, mint logikai lehetőséget mutassa fel. Céljának eléréséhez nem áll más rendelkezésére, mint a dialektikus meggondolás logikai ereje. Azonban még legszálsóságesebb formájában, a szolipszizmusban sem jelenik meg tisztán, mindig tartalmaz valamit az induktív pozitivizmusból, amelynek megismerési törekvése a jelenségek végtelen sokaságának soha meg nem szűnő ismeretlenségéből táplálkozik, s amelynek az a célja, hogy az egyre pontosabb megfigyelés eszközével a világ megismerését, Broch szavaival élve, "den Dingen entlocke"<sup>5</sup>, a dolgokból sorra kicsalja.

Broch szoros összefonódást lát a filozófia- és a vallástörténet között, mivel szerinte az én magányossága és a "honnét a világ?" - kérdése nemcsak a dialektikus idealizmus megismerési törekvéseinek, hanem egyben minden vallásnak is a forrása. A vallás és a filozófia között ebben az összefüggésben csak az a különbség, hogy az előbbi az én gyötrő magányosságát nem a világ-jelenségek logikai lehetőségességének bizonyításával oldja fel, hanem az én misztikus Istenhez-törekvésével, miközben

misztikus élményének kifejezéseként és racionális igazolásaként megalkotja kozmogóniáját, annak kifejtését, hogy hogyan lehetséges a világegészt - benne az emberrel - az isteni őselvből levezetni; s amelynek elsősorban nem ontológiai, inkább csak etikai funkciója van: tehát elsősorban nem a felfoghatatlant kívánja felfoghatóvá tenni, inkább csak az embert kívánja megvédeni a felfoghatatlantól.

Hermann Broch a dialektikus idealizmus klasszikus megjelenési formáját, s így a vallás klasszikus keretét is, a platonizmusban látja, amely keret-funkciójában kiteljesedését a kereszténység kialakulásában éri el. A vallás - s így a kereszténység - történetének is vannak azonban pozitivistá fázisai, amelyeknek megjelenési formája a dogmatizmus, amely a mindenkori mitizált kozmogóniát abszolutizálja s ezzel dehumanizálja, megfosztja tulajdonképpen vallásos tartalmától. A vallásos pozitivizmus legmagasabbra csapó hulláma a középkorban alakul ki, s ennek ellenhatásaként születik meg a platonikus eszme újabb forradalma: a reformáció. Ez a fordulat azonban egy új mozzanatot hozott, állapítja meg Broch, s ezzel bizonyos mértékig szétszakad a filozófia- és vallástörténet eddig párhuzamosan futó mozgása. A platonikus eszme újabb forradalmának van egy nem-misztikus, pozitivistá oldala is, ami akkor tűnhet szemünkbe, ha figyelembe vesszük, hogy a vallástörténet minden korábbi misztikus szakaszát új idealista kozmogónia kísérte, de a reformá-

ciót nem. A reformációval megszűnt a mindennapok életének átítatódása az irracionálisra utaló szimbolikus formákkal, megszűnt az embernek és minden tevékenységének összefogása az egyház által képviselt rendbe, megszűnt tehát az én védelme és keretbe foglalása: miközben a vallásosság radikálisan az én szférájára korlátozódott, a természettudományok - megszabadulva a szimbolikus szemlélettől - a közvetlenül adott felé fordulhattak, elindulva egy olyan kozmogónia megalkotása felé, amely már nélkülöz minden etikai tartalmat; elindulva annak tudatában, hogy az induktív pozitivizmus célját legfeljebb csak megközelítheti, de soha el nem érheti; tudva, hogy minden pozitívista a tudomány bábeli tornyának építésén dolgozik.

Broch szerint ebben a történelmi pillanatban születik meg a filozófia mint önálló tudományág, mint a hiányzó, de most-és-itt-szükséges-kozmogónia megteremtésének a műhelye, mint a kozmogóniai türelmetlenség kifejezője, azé a kozmogóniáé, amely - hangsúlyozzuk: itt és most - fel képes mutatni a világot átfogó rendezőelveket. A szakfilozófia azonban - megszabadulva a vallás kifejezésének feladatától - maga is feltöltődik pozitivizmussal, megszabadulva minden metafizikától tudományelméletté lesz, elérve azt az állapotot, amelyet a fiatal Broch Bécsben maga előtt talált.

Ha a korszellem lényege a közvetlenül adott felé fordulásban ragadható meg, akkor azt is észre kell ven-

nünk - véli Hermann Broch -, hogy a közvetlenül adottnak nem egyetlen forrása van: az érzékek külvilág-tapasztalata, hanem kettő, és a második forrás az én tapasztalatélményében való önmaga-tapasztalása. A világtapasztalat kiváltotta világ-egész tudat: a tudományok bábeli tornyának kész terve mellett ott van az én önmaga-tapasztalása által kiváltott isten-tudat; világ-egész-tudat és isten-tudat a pólusai annak az irracionálisnak, amely között az irodalom logikai helye van - ott van, ahogy Broch platoni szimbolikával kifejezi, a világbarlang láthatatlan fala; oda írja, Broch öszövetsegi példájával élve, a próféta láthatatlan keze a menetekelt; ott láthatjuk a felfoghatatlant, Pál apostol szavait kölcsönözve, "tükör által homályosan", vagy ahogyan ez a Broch-idézte Luther-Bibliában hangzik: "durch einen Spiegel in einem dunkeln Wort".

A befejezéshez közeledve, foglaljuk össze: Broch felfogásában az etikai lényegű, dialektikus idealizmus kereteiben kidolgozott, az én misztikus élményét kifejező kozmogónia helyére formálisan a filozófia, de funkcióját tekintve a világalkotó, Isten és az én, az én és a világ egységét megsejteni tudó irodalom lépett. A reformáció lemondott a kozmogónia megújításáról, korszerűsítéséről és mitizálásáról, s a hiányzó kozmogóniát nem a metafizikától megszabadulni kívánó, a pozitivizmusnak és ezzel a világ széttöredezésének, az etika pragmatizálódásának, a részterületek hegemoniájáért folyó föktelen

harcának utat nyitó filozófia, hanem osakis az irodalom teremtheti meg, vagy hogy a kettős lehetőség pillanatának brochi szereplőit megnevezzük: nem Kant, hanem Goethe, nem a Kritik der reinen Vernunft /A tiszta ész kritikája/, hanem a Wilhelm Meister-regények és a Faust.

Igy válik Broch megközelítésében Goethe a tulajdonképpeni vallásos irodalom megteremtőjévé. Goethe, aki - véli szerzőnk - csodálatos korszerűségével megelőzte alvajáró korát: csak majd egy évszázaddal később vált nyilvánvalóvá az irodalom művelői számára a goethei program időszerűsége és nagyszerűsége - Tolsztoj, Thomas Mann és James Joyce Broch példái erre a felismerésre.

Leegyszerűsítve, erősen meghúzott kontúrokkal így vázolhatjuk fel Hermann Broch rendszerét. S ezek után visszakanyarodhatunk a korábban feltett kérdéshez: mire ad választ ez a rendszer? A vázlat talán megteremti a készséget annak a tézisünknek az elfogadására, hogy Broch filozófiai erőfeszítései az 1930-as évek derekáig többek között - ha nem végsősoron - arra irányultak, hogy megalapozza és igazolja szépirói tevékenységét, misztikus alapélményének sejtető kifejezését, etikai funkciójú kozmogóniájának megalkotását. Hogy ez a program megvalósult-e vagy egyáltalán megvalósítható-e, továbbá hogy megvalósításának kísérlete milyen hatással volt Broch műveinek megformálására, ezeknek a kérdéseknek a megválaszolása már egy más rendszert kíván. Ezért maradjanak itt e végső kérdések, kérdések.

J e g y z e t e k

- 1 A szabad idézet alapjául a következő szövegrész szolgált: "Problemtypen werden am Systembegriff definiert. Daraus lässt sich jedoch nicht ableiten, dass das System von dem Problem eine Apriorität geltend machen könne. Denn umgekehrt sind Systeme in ihrem Bestand immer problemabhängig, d.h. sie werden ausschliesslich zur Lösung von Problemen errichtet, sind also auch bloss innerhalb dieser Funktion zu verstehen." Hermann Broch: Das System als Weltbewältigung. In: Hermann Broch: Erkennen und Handeln. Essays. Bd. 2. Gesammelte Werke. Bd. 7. Zürich: Rhein-Verlag, 1955. p. 111.
- 2 A kérdést kiegészíthetnénk - még mindig az Autobiographie als Arbeitsprogramm alapján - azzal, hogy miért tér vissza Broch életének harmadik és záró szakaszában a filozófiához, közelebbről az ismeretelméletileg megalapozni kívánt tömeglélektanhoz és politikához. Ez a problémakör azonban jelen előadásunkban nem érdekelhet bennünket.
- 3 Broch egyik komentátora, Paul Michael Lützeler Emanuel Kant következő munkájára hívja fel a figyelmet ebben az összefüggésben: De mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principiis, § 12. V.ö.: Hermann Broch: Philosophische Schriften 1. Kritik. Kommentierte Werkausgabe. Bd. 10/1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. p. 189.
- 4 Elsősorban a következő írásokról van szó: Leben ohne platonische Idee /1932/ Zur Geschichte der Philosophie /ca. 1932/, Das Unmittelbare in Philosophie und Dichtung /ca. 1932/, Die Kunst am Ende einer Kultur /1933/ Neue religiöse Dichtung /1933/, Denkerische und dichterische Erkenntnis /1933/, Theologie, Positivismus und Dichtung /ca. 1934/, Erwägungen zum Problem des Kulturtodes /1936/, James Joyce und die Gegenwart /1936/. A felsejóról tanulmányok megtalálhatók in: Hermann Broch: Kommentierte Werkausgabe. Bd. 9/1, 9/2, 10/1. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1975-1977.
- 5 V.ö.: Zur Geschichte der Philosophie in: Hermann Broch: Philosophische Schriften 1. m. f. p. 147.

Masát András

ANARCHISTA NÉZETEK ÉS IRODALMI HAGYOMÁNYOK A MAI  
NORVÉG PRÓZÁBAN JENS BJØRNEBOE MUNKÁSSÁGA KAPCSÁN

Jens Bjørneboe /1920-1976/ a háború utáni norvég irodalom egyik kiemelkedő képviselője. Semmelweis /1968/ o. drámájában, az epilógusban a diák a következőképp kommentálja az eseményeket: "Ahogy láthatták, a darab a tekintélyelvű társadalomról szólt, arról, hogy hogyan gyilkolják meg a tekintélyelvű állam erői - ezúttal a profeszszori hatalmi csoport - a szabadon gondolkodó és alkotó embert."<sup>1</sup> Utolsó regényében, A cápák-ban /1974, magyarul 1981/ pedig a Neptun nevű hajó tisztjei és legénysége az egymás elleni elkeseredett haró után egy szigetre vetődnek, ahol egy darabig idillikus életet élnek egy olyan közösségben, melyben "nincs úr és szolga".<sup>2</sup> Mindkét idézett rész utal arra a Bjørneboe műveiben mindvégig megnyilvánuló attitűdre, mely az egyén korlátlan jogait az antiautoritás talaján hirdeti és mindenfajta hatalmi struktúrát elvet. Ez egy olyan írói alapállást eredményez, mely életművét ideológiai vonatkozásban direkt, poétikai-esztétikai pozícióiban pedig indirekt, nagymértékben meghatározza. A következőkben ezt a fontosnak vélt ideológiai-etikai motívumot kiemelve, annak eszmé- ill. irodalomtörténeti előzményeire mutatunk rá; azaz megkíséreljük azt bizonyítani, hogy Bjørneboe életműve - elsősorban a kiemelt je-



gyek alapján - egy tradícióvonalba ágyazható bele a norvég irodalomban, mely az 1880-as évektől egészen az 1970-es évekig nyomon követhető. Ideológiai vonatkozásában ez egy olyan irodalmi hagyományt jelent, mely radikális, szélsőséges, anarchista-utópista társadalomkritikai irányultságú; irodalmi-poétikai eszközeiben pedig számos közös jeggyel rendelkezik. Vizsgálódásainkról az alábbiakban úgy számolunk be, hogy - a szimpozion témájának megfelelően - elsősorban a művekben kifejezésre jutó ideológiai-etikai üzenet tartalmi-tematikai összetevőire fordítjuk figyelmünket, és hely hiányában eltekintünk az elméletileg ettől elválaszthatatlan poétikai-retorikai struktúrális faktorok közelebbi elemzésétől.

Bjørneboe művei végeredményben egy alapélményre válaszolnak, mely szerint az emberiség története aljas bűntettek története. Regényről regényre haladva ez az élmény tágul időben és térben; az egyes művek ennek megfelelően jobbára kvantitatív argumentációk az írói hipotézis bizonyítására. Az egyszerű kerettörténetekben botétiként kapnak helyet bizonyos történelmi tények, dokumentumként szolgálva az alaptézist. A metafizikus írói történelemfilozófia a következő absztrakt ellentétpárokat teszi meg a legfőbb kategóriáknak: gonoszság/jóság, hazugság/igazság, tekintélyelvűség/szabadság. Ebben az írói világképben kiemelt szerepet kap a tökéletes egyéni szabadság eszméje, mely a művek üzenete szerint alapfeltétele az emberi aljasság, a megcsontosodott előítéletek, a csorda-

szellem megszüntetésének, megszüntethetőségének. A szenvedélyes, militáns szembeállítás a fennálló erkölcsi normák és társadalmi intézmények ellen ugyanakkor mindenfajta szervezett, hierarchikus társadalom tagadását jelenti és archaikus jellegű. Bjørneboe önmagát egy eszében az un. anarcho-nihilizmus követőjének vallotta. Ezen olyan szintézist értett, melynek egyfelől az anarchizmus konzekvens tekintélytagadása, másfelől a "saját, kritikus gondolkodásra, empirikus vizsgálatra irányuló akarat"<sup>3</sup> az összetevője. Anarchizmusának utopisztikus színezetéről az egyes művek szerkezeti megoldásai is tanúskodnak. Az egyes betéteket a központi figura ismerteti, vagy kommentálja. Ezek a központi szereplők egyfelől forradalmi eszmőket hirdetnek vagy radikális társadalmi változásra várnak, másfelől viszont szkepszisbe, rezignációba, elkeseredett alkoholmámorba menekülnek s tudatosan a társadalom outsidersai, akik képtelenek bármilyen cselekvésre a "pokoli jegyzőkönyvek"<sup>4</sup> vezetése kivételével. Így a "pozitív" megoldások az egyes regényekben /pl. A csend /1973/ egy apokaliptikus világforradalom víziójával zárul, az említett Cápák-ban a sziget egy átmeneti idillt jelent/ nem illeszkednek szervesen a regények struktúrájához és az írói szintézis hiányáról tanúskodnak ideológiai, - de más tényezőket figyelembe véve esztétikai vonatkozásban is. Bjørneboe egy interjújában a következőket mondja magáról: "A legnyilvánvalóbb ellentmondás abban, amit én 1951-es

első jelentkezésem óta irtam, a feszültség egy erősen befelé forduló, határozottan metafizikus és álmodozó vágyakozás - és egy éppolyan erős kifelé forduló, polemikus és dokumentarikus kor-elkötelezett, tulajdonképpen forradalmi magatartás között."<sup>5</sup> Ez az ellentét véleményünk szerint alapvető. Ez tükröződik az egyes művek érték- és cselekménystruktúrájának ambivalenciájában, s ez magyarázza nagymértékben az írói világképben az anarchista attitűd részarányát is.

Az anarchizmus a norvég szellemi életben expressis verbis először az 1880-as években jelentkezett. Elterjedése elsősorban külföldi áramlatok recepciójával függ össze: Arne Garborg, a korszak egyik legjelentősebb írója Párizsból 1886-ban egy verset küld lapjának, a "Fedraheimen"-nek Anarkistensong /Anarchista ének/ címmel. 1887-ben a "Nyt tidskrift" - ben pedig megjelenik az orosz Kropotkin nagyhatású cikke Anarkiets videnskabelige Grundlag /Az anarchizmus tudományos alapja/ címmel. Jóllehet az anarchizmus eszméje Norvégiában kétséggel elsősorban Kropotkin Skandináviában lefordított cikkei és előadásai nyomán terjed, fontos utalni arra, hogy ennek megvoltak a hazai előfeltételei is. Egyrészt az 1880-as évek közepétől a hazai polgárság egy szűk, főképp művészekből, intellektuellekből álló rétege radikalizálódik. Ezt közvetlenül a belpolitikai és az irodalmi élet területén jelentkező események váltják ki: 1884-ben hatalomra jut a liberális ellenzék, de Sverdrup kormánya óriási

si csalódást okoz. Másrészt felháborodást keltenek az irodalmi életbe beavatkozó állami döntések /a Kielland-ügy, Jaeger és Garborg könyvének betiltása/. A tulajdonképpeni ok azonban kétségtelenül a rohamos kapitalizálódás; szociális - etikai vonatkozásaiban, mely az addig paraszti társadalmat felváltja. De nemcsak a polgárság egy szűk rétege, hanem az ország túlnyomó többségét kitevő parasztság kultúráját hordozó, hirdető, azért harcoló írók egyrésze is - egészen más szempontok alapján - fellép az igazi változtatásokra képtelen kormányzat ellen, sőt elveti a parlamentarizmust is, és helyette a kisebb paraszti helyi önkormányzatot /"bygdeting", "sjølvstyre"/ szeretné megvalósítani. Norvégiában tehát az anarchista eszmék két különböző társadalmi bázison hódítanak tért: a "nemzetközi" variánsnak a radikális polgári réteg a hordozója, legjelentősebb képviselője Hans Jaeger /1854-1910/ és köre, az un. Kristiania-bohéme. Ideológiájuk tulajdonképpen a francia forradalom eszméiben gyökerezik; a radikális polgárság eszményeit a ráció talaján látják megvalósíthatónak. A másik változat pedig a nemzeti történelemre tekint, s a jogaiban senki által nem korlátozott vagy legalábbis messzemenő jogokat élvező, gazdaságilag független középparasztot, az un. "odelsbonde"-t tekinti eszményképnek, aki soha nem volt jobbágy és sok vonatkozásban egy történelmi középnemesség szerepét töltötte be véleményünk szerint. Ez a nemzeti romantika indíttatását magában

hordozó változat elsősorban Ivar Mortensson-Egmund és a Fedraheimen c. lap köré csoportosuló írók nevéhez fűződik. Számukra a parlamentarizmus elvetése úgymond a "többség hatalmának" elvetése is, és ez utat nyitva bizonyos patriarchisztikus elképzeléseknek olyan egyéniségkultusz irányába is mutat, melynek később egyértelműen negatív vonatkozásai mutatkoznak. Jóllehet ezen népi-nemzeti anarchista eszmék irodalmi jelentősége nem mérhető a polgári írókéhoz, a két változat kialakulása bizonyítja, hogy nem véletlen az ebben az időben újra fellobbanó nyelvviita sem, melynek során a dánból kialakult un. bokmål szembekerül az ősrégi nyelvre és a különböző dialektusokra visszamenő un. nynorsk nyelvvel: a századforduló előtt Norvégiában két olyan társadalmi kód működik, mely a kommunikációs formákat, az egyes eszmék recepciójának módját is alapvetően meghatározzák. Leegyszerűsítve azt mondhatjuk, hogy az egyik a lényegében polgári, városi kultúra kódja, mely nyelvében a bokmål-t használja, a másik pedig az un. nynorsk nyelvet használó<sup>6</sup> paraszti kultúráé. Bjørneboe életművével mindenképpen a bokmål nyelvi kultúra meghatározta tradícióhoz kapcsolódik, anarchizmusa és irodalmi tevékenysége ennek megfelelően Hans Jaeger és köre munkásságával állítható párhuzamba. Ennek maga Bjørneboe is tudatában volt, amikor egy esszét szentel Hans Jaegernek. Az 1880-as évek polgári anarchizmusa azonban csupán egyik - ideológiai - összetevője annak a hasonlatosságnak, mely

a korszak irodalmi áramlatai és Bjørnboe esztétikája között meghúzható. Ahogy Jaegerék a norvég naturalizmus legkonzekvensebb képviselői, úgy Bjørnboe is a naturalizmust tartja az irodalom leglényegesebb kategóriájának.<sup>7</sup> Jaeger és körének tevékenysége azonban a naturalizmuson túl is mutat /folyóiratuknak pl. "Az impresszionista" címet adják/, és nyilvánvalóan ez a helyzet Bjørnboe-val is, aki 1951-ben megjelent költeményeiben egy metafizikus-antropozofikus kör képviselőjeként jelentkezik. - Továbbra is csupán az anarchista eszmék irodalmi recepcióját tartva szem előtt, megállapíthatjuk, hogy ezek az eszmék elsősorban a norvég naturalizmus egyik ideológiai alkotóelemeként jelentkeznek és az egyén jogait és lehetőségeit egy extrém radikális társadalomkritika talaján hangsúlyozzák. Ugyanakkor az individuum felé való fordulás elvezet a naturalizmust felváltó, látszólag ellentétes irodalmi áramlathoz, a norvég ún. újromantikához is, mely a társadalmi problémák felvetésétől elzárkózva az egyén irracionális reakcióit, belső folyamatokat állít a középpontba. Az újromantikusként jelentkező Hamsunnál az életmívét meghatározó egyéniség-kultusz számos hatás /pl. Nietzsche/ mellett véleményünk szerint éppen a felfebb említett, ősi paraszti értékrendszerből fakadó anarchizmus<sup>8</sup> lappongó patriarchális, arisztokratikus vonásait erősíti fel. De ugyanígy a "polgári" anarchizmus bizonyos elemei, elsősorban az egyéniség korlátlan önmegvalósítását helyezve előtér-

be, mutatkoznak - a fent ismertetett társadalmi-történelmi események következményeként - abszolút is, a Rosmersholm /1886/-tól kezdve Hedda Gabler, Solnes építőmester stb., bár már az 1882-es A lazaáruló /másutt: A nép ellensége/ is előrevetíti az egyéniség és a tömeg szembesítésében az individualizmus előtérbe kerülését; természetesen az életmű egészében lényegesen eltérő ideológiai keretben, mint Hamsumnál. Az anarchisztikus vagy alhoz közelálló ideológiai attitűd, az antiautoritér individualizmus tehát átvezető tematikai-etikai elem az 1880-as, és az 1890-es évek norvég irodalmának stílusváltásánál - ambivalens ideológiai-filozófiai vonatkozásokkal.

Bjørneboe anarchizmusa nemcsak az 1880-as évek bizonyos írói magatartásával állítható párhuzamba. A két világháború között, a huszas és harmincas évek egyik áramlata, az ún. kulturradikalizmus azt a hidat jelenti, mely az 1880-as évek irodalmát, ideológiai kisugárzását Bjørneboe életművével és ozáltal a második világháború utáni generációval összeköti. A kulturradikalisták nem alkotnak egy zárt közösséget, alapvetően közös nézeteik miatt azonban egy olyan konkrét szellemi áramlatot jelentenek, mely több filozófiát integrálva az 1880-as évek néhány eszméjét továbbviszi. A sajátos attitűd mellett itt elsősorban arra utalunk, hogy a kulturradikalisták a ráció, a tudomány garantálta haladásban és társadalmi megújulásban hisznek. Leif Longum irodalomtörténész 1979-ben Jon Elster nyomán hét tulajdonságot jelöl

meg a kulturradikalista jellemzőjeként. "1. A kulturradikalista elkötelezett, gyakran a moralizmus határán. 2. A politikai és gazdasági hatalomhoz nem fűződik kapcsolata. 3. A személyi integritást nagyra értékeli. 4. Amatőr, általában irodalmár, és olyan dolgokat vet fel, melyekhez nincsen különösebb képzettsége. 5. Városlakó és távol áll a vidék tömegmozgalmaiktól, mint pl. a nyelvita, alkoholellemenesség és laikus egyházi mozgalmak. 6. Első sorban az ujságot és a pamflet műfaját használja. 7. Radikális, nem szükségképpen szocialista, és a társadalomban a gyengék oldalára áll." <sup>9</sup> Ezek nem irodalmi kritériumok, mégis jellemzően mutatnak egy magatartás irányába, mely a polgári anarchizmusnak a Jaeger-kör által képviselt nézeteit sok vonatkozásban továbbviszi. Az idézett tulajdonságok mindegyike ugyanakkor Bjørneboe magatartására, személyiségére és írói gyakorlatára is vonatkoztatható, a zsurnalizmus éppúgy mint a polgári kultúra konvenciórendszeréhez való kapcsolódás. Itt azonban hangsúlyozni kell, hogy amíg Jaegernél és a kulturradikalistáknál a ráció győzelmébe vetett hit egyértelműen optimista történelemszemléletre utal, addig Bjørneboe-nál ez már egy ambivalens világkép alkotórésze. Ez az ambivalencia magyarázza, hogy e racionális, pozitivistá történelemszemlélet későbbi kritikája is szoros kapcsolatba hozható Bjørneboe irodalmi munkásságával. Ezt a reakciót legjobban az 1948-ban induló Heretica o. dán folyóirat köré csoportosuló írók, költők



irracionális musa jellemzi. Amikor Brynildsen a Hereticá-ban 1949-ben a "korszellemet egy antropozofikus, keresztény-idealista álláspontról"<sup>10</sup> bírálja, utalnunk kell arra a feljebb említett tényre, hogy Bjørneboe 1951-ben az antropozófiai kör költőjeként mutatkozik be /maga is egy un. Steiner-iskola tanára több évig Oslóban/. Tehát lényegében arról van szó - mint ezt már feljebb láthattuk -, hogy az anarchisztikus eszmék jelentkezése Norvégiában éppúgy jelenthet egy radikális társadalomkritikai töltésű, racionális filozófia talaján álló irodalmi attitűdöt /mely a francia felvilágosodás és a francia forradalom racionalista eszméiben gyökerezik, l. Jaegerék, kulturradikalizmus/, mint a fennálló társadalom tagadását vagy negligálását irracionális ideológiák keretében /l. nemzeti-romantikus történelmi eszmék: Mortensson-Egnund; antropozófia, stb./. Ezt a kettősséget látjuk Bjørneboe-nél és ily ambivalens módon reagál - ideológiai aspektusait tekintve - a norvég irodalom egésze bizonyos nemzeti történelmi-társadalmi eseményekre az 1880-as években, majd a két világháború között. Lényegében ez történik nemcsak a háború után közvetlenül, hanem az 1960-as, 70-es évek mind erőteljesebben radikalizálódó, mindinkább kimondottan politikai célú irodalma esetében is. Kb. 1965-től kezdődően ugyanis irodalmi periódusváltásnak, ill. generációváltásnak lehetünk tanúi. Ezt a folyamatot a Profil c. folyóirat köré csoportosuló írók mozgalma, az un. Profil-modernizmus indítja el, mely

rendkívül összetett irodalmi jelenség. Nagyon leegyszerűsítve a következőképp jellemezhetjük: a Profil-csoport támadja a konzervatívnak mondott irodalmi establishment-et és az odáig lényegében csak elszigetelten jelentkező modernisztikus kísérletek elméleti indoklásával, a gyakorlatban pedig tudatos folytatásával az addig hagyományos realista, pszichologizáló irodalmat az európai új törekvésekhez kapcsolja; többek között a francia nouveau roman tárgyilagos tényprózájának vagy a Gombrowicz nyomán kialakuló un. szerep-prózának norvég recepciója folytán. Míg ebben az első szakaszban /kb. 1965-1968/ az irodalom és a politika lényegében különvállik, az 1970-es évek elejére kialakult második szakaszban egy nagyon szoros összefonódás jön létre a legtöbb irodalmi súllyal rendelkező írók munkássága és a politikai, baloldali, de főként ultrabaloldali mozgalmak között. Az irodalmat a konkrét és direkt társadalmi feladatok szolgálatába kívánják állítani, s az író szociális funkciójából kiindulva egy új, un. szociálrealizmust megvalósítani, mint esztétikai normatív kategóriát. Az első szakaszban az irodalmi tekintélyek elleni harc egy általános antiautoritér lázadás része, mely új életformák keresését, a szexualitáshoz való új viszonyt helyezi előtérbe, s ebben Jaeger szabad szerelmet hirdető olveire éppúgy viszsza-  
szamutat, mint ahogy azonos irányultságot jelez Björneboe két polgárpukkasztó, pornógráfnak minősített regényével.<sup>11</sup> A második szakaszban a jóléti társadalom el-

leni nagyon konkrét és hangos szélsőbaloldali, leginkább maoista kritika talaján ez az irodalom már jellegéből fakadóan is anarchisztikus pozíciókat rejt magában, jól lehet ezek az individuum egészen másfajta szemléletét jelentik, mint a jaegeri, vagy Bjørneboei világképben. A Profil-modernizmus az 1960-as, 70-es évek legfontosabb, egyben legheterogénebb mozgalma volt. Ezért is mutathat ideológiájában több hasonlóságot azzal a Bjørneboeéval, akit lényegében mint az irodalmi establishmenthez tartozót elvet. Helge Rønning irodalomtörténész joggal írhatja: "Egészében egyfelől a kortudat és történelmi jelenlét, másfelől egy általános emberi metafizika különös keveréke jellemzi a Profil-modernizmus költészetét és programnyilatkozatait az első években."<sup>12</sup> Ez a jellemzés szinte szó szerint meggyezik Bjørneboe alapul vett önjellemzésével és írói gyakorlatával, annak ellenére, hogy Bjørneboe elsősorban a háború után közvetlenül jelentkező irónemzedék képviselője: munkásságában ugyanis előrevetít ill. részben átvesz olyan esztétikai-ideológiai pozíciókat, melyek révén hidat jelenthet az 1960-as évek közepétől jelentkező újabb generáció felé is.

Az iv tehát, mely Bjørneboe irodalmi anarchizmusa nyomán rajzolódik ki, az 1880-as évek anarchista eszméitől az 1970-es évek ultrabaloldali, maoista ideológiát közvetítő irodalmáig ér. Alapvető párhuzamos vonások Bjørneboe esztétikája és a Jaeger-kör nézetei között állnak fent. Ezekre rámutattunk és utaltunk további össze-

függésekre egyrészt a kulturradikalizmus, másrészt az 1960-as és 70-es évek irodalmi áramlatai vonatkozásában. Nem a párhuzamok kidolgozása volt célunk. Az adott összefüggésben csupán arra kívántunk rámutatni, hogy a háboru utáni norvég irodalom egyik jelentős alakjának életművében az anarchisztikus attitűd egyrészt nem gyökerek nélküli jelenség, hanem folytatása egy, a norvég irodalomban meglevő ideológiai tradíciónak, melynek kiváltó okai és feltételei mindvégig nyomon követhetők; másrészt első jelzése a háború utáni norvég kulturmilió ideológiai-filozófiai értelemben ambivalens radikalizálódásának.

Hely hiányában nem követhettük nyomon azt, hogy az említett ideológiai elemek hogyan jelentkeznek az egyes irodalmi struktúrákban. Tisztában vagyunk azzal is, hogy a segítségül hívott egyes irodalomtörténeti kategóriák nem kielégítően explikálhatók. Célunk az adott keretek között azonban csupán az lehetett, hogy bizonyos összefüggéseket, tendenciákat érzékeltessünk, melyek a mai norvég irodalom bizonyos jelenségeinek megértéséhez feltétlen szükségesek.

Összeállítások

- 1 Bjørneboe, Jens: Semmelweis. Oslo, 1968. p. 92. A szövegvégreoszt, miként a többi eredeti idézetnél is, a dolgozat szerzője fordította magyarra.
- 2 Bjørneboe, Jens: A cápák. Budapest, 1981. p. 274.
- 3 Frihet! Sannhet! red. Otnes, Y.R. Oslo, 1977. p. 64.
- 4 Bjørneboe, Jens: Stillheten. Oslo, 1973. p. 10.
- 5 Taraldsen, Ottill: Drømmen og hjulet. In: Frihet! Sannhet! ibid. p. 101.
- 6 A nynorsk tulajdonképpen egy mesterségesen létrehozott nyelv, a bokmål mellett egy másik irodalmi nyelv szerepét akarja betölteni; ezért hangsúlyoznunk kell, hogy az egyes ún. "nynorsk"-írók saját dialektusukban írnak, a nynorsk-nak csak normatív szerepe van, és így "nynorsk"-nyelvhasználatról gyakorlatilag nem beszélhetünk.
- 7 V.ö.: "Ugy gondolom, hogy a költészetben minden fejlődés alapja a naturalizmushoz való visszatérés, csak éppen új módon és más szemmel ... Felfogásom szerint a költészet empirikus tudomány." Bjørneboe, Jens: Litteratur og virkeligheten. In: Politi og anarki. Oslo, 1972. p. 279.
- 8 Tudjuk, hogy Hamsunnak a chicagói anarchista körrel volt kapcsolata amerikai ott-tartózkodása során.
- 9 Longum, Leif: Kritisk søkelys på kulturradikalismen fra mellomkrigstiden. In: Norsk Litterær Arbok. Oslo, 1979. p. 41.
- 10 ibid.
- 11 Bjørneboe, Jens: Utan en tråd I-III. Oslo, 1966-1967.
- 12 Rønning, Helge: Dikteveldets forfall. In: Linjer i norsk prosa. red. Rønning, H. Lund, 1977. p. 39.

Jakócs Dániel

HENRIK IBSEN ES LUDWIG FEUERBACH

Ha Ibsen műveivel kapcsolatban az irodalom és a filozófia viszonya, a filozófiának az irodalomban játszott szerepe szóba kerül, akkor rendszerint Kierkegaard filozófiájára szoktak hivatkozni.<sup>1</sup> Az erre a kérdésre vonatkozó vitára most nem akarok részletesen kitérni, csak a következőt szeretném megjegyezni: nem az a lényeges kérdés, hogy Ibsen saját állítása szerint Kierkegaard filozófiáját mennyire ismerte, mikor hány oldalt olvasott tőle, hanem az, hogy Kierkegaard filozófiájának bizonyos és alapvető gondolatai jelen vannak-e az író műveiben és ott mi a funkciójuk. Ha így közelítjük meg a kérdést, akkor Ibsen bizonyos drámáinak vonatkozásában feltétlenül igennel kell válaszolnunk. Másrészt az is teljesen érthető, hogy Ibsen igyekezett visszautasítani azokat a törekvéseket, amelyek a Brand című drámáját egyszerűen Kierkegaard filozófiájára akarták visszavezetni. Ugyanakkor Ibsen ebben az esetben valószínűleg nem pusztán önállóságát akarta védelmezni. Önállóságának hangsúlyozásában annak a ténynek is szerepe lehetett, hogy a Peer Gynt után jelentősen túllépett Kierkegaard filozófiáján. Amint már Dániel Anna utalt rá, Ibsen tanulmányozta Hegel filozófiáját. A hegeli filozófia tanulmányozásának hatását észlelhetjük több korai művében is. Először talán meglepőnek tűnik az a tény, hogy Ibsen eljutott

Feuerbach filozófiájának több alapvető gondolatához. Arra vonatkozóan, hogy Ibsen olvasta-e Feuerbach műveit, nem állnak rendelkezésemre bizonyítékok. Kétségtelen tény, hogy Feuerbach filozófiájának több lényeges és egymással összefüggő tétele van jelen Ibsen több művében. Lehet, hogy Feuerbachtól függetlenül Ibsen maga jutott el ugyanazokhoz a gondolatokhoz, de ezt nem tartom valószínűnek. Ibsen ugyanabban a Németországban élt és alkotott és részben ugyanabban az időben, amikor Feuerbach. Nem valószínű, hogy Ibsen, aki Hegelt ismerte, aki a filozófiai gondolatok iránt különösen érzékeny volt, ne ismerte volna Feuerbachot akkor, amikor annak gondolatai Németország határain messze túljutottak. Hogy korunk irodalomtörténete nem figyelt fel az ibseni életmű és Feuerbach filozófiájának kapcsolatára, az feltehetően azzal magyarázható, hogy Feuerbach ma nem "divatos" filozófus, hogy szerepét hajlamosak vagyunk a marxi filozófia előkészítésére korlátozni és nem vesszük figyelembe, hogy Marxtól függetlenül is hatott az európai kultúra számos kiemelkedő alkotójára Wagnertől Csernisevszkijig.

Az ibseni életmű és Feuerbach filozófiájának kapcsolata nagyobb tanulmányt igényel, és ezért most ezt a kérdést célszerű egyetlen műre, a kétrészes Császár és Galilus című drámára korlátozni. Ebben a műben Feuerbach gondolatai közvetlenül megtalálhatók. Bár nem tartozik a legismertebb drámák közé, mélyen ibseni mű, az egész emberiség, az emberi történelem nagy és tragikus konfliktusait

ragadja meg. Monumentális volta miatt nehéz lenne színre vinni, és ebben a vonatkozásban eltér Ibsen többi művétől. De Ibsen gondolati fejlődése szempontjából épp ez a mű a korábbi fejlődés lezárása és egyben a következő szakasz nyitánya és alapja is, amelyet már a közismert drámák követnek sajátos retrospektív kompozíciójukkal. Nekünk ez a mű még azért is érdekes, mert lényeges sajátosságaiiban sok rokon vonást mutat Madách Az ember tragédiájával. Történelemfelfogásában, saját kora emberi kérdéseinek értelmezésében ez a mű áll valószínűleg a legközelebb Madách művéhez az egész európai irodalomban. E két mű hasonlóságát már Vajda György Mihály kimutatta.<sup>2</sup>

Az a mód, ahogyan Ibsen 1873 után ábrázolta korának protestáns polgári vallásosságát, ahogyan értelmezte az egyéniség szabad kibontakozását ill. annak korlátait, ahogyan látta és láttatta a vallás és a politikai hatalom összefüggéseit, feltehetően mind szorosan kapcsolódnak Feuerbach leglényegesebb filozófiai gondolataihoz.<sup>3</sup> Ezeknek az összefüggéseknek a feltárása, - amint fentebb már irtam -, részletes tanulmányt igényel, és ezért az elemzést csak a már említett műre korlátozom.

A kétrészes mű első részének, Caesar elpártolásának ötödik felvonásában, amikor Julianus indokolja "hitehagyását", kiábrándulását az új világot ígérő kereszténységből, és ezért a kereszténység kritikáját adja, a következőt olvashatjuk: "... Ha szépségsóvár lelkom a hajdani görögség képei és szokásai felő roposott, a ke-



resztény ige letorkolt: "Az egyetlen fontosra törekedj! Ha érzéki vágyak támadtak bennem, a lemondás fegyedelmé nyomban lehűtött: "Hálj meg itt, hogy élhess anott!"

Amikor a galileus látnok megszerezte a világ kormányát minden emberi tilos lett ..."<sup>4</sup> Az idézetet lehetne folytatni, de a lényeg bizonyítására ennyi is elég. A fenti mondatokban szinte lehetetlen nem látni a feuerbach-i filozófia egyik alapvető gondolatának költői megfogalmazását. A kereszténység lényege című művében L. Feuerbach a következőket írja: "Isten azonban az abszolút szubjektivitás, a világtól elfordult, világfeletti, az anyagtól megszabadított, az emberi nem életétől és ezzel a szexuális különbségtől elkülönített szubjektivitás. - A világtól, az anyagtól, az emberi nem életétől való elválás ennél fogva a kereszténynek a lényegbeli célja."<sup>5</sup>

Ez a gondolat kissé más megfogalmazásban Feuerbach több művében megtalálható és logikusan következik filozófiájának egészéből. Az épp most idézett gondolat fényében érthetőbbé válik, hogy a keresztény vallás képviselői Ibsen műveiben szinte kivétel nélkül miért rideg és korlátolt emberek. Hasonló párhuzamosságot figyelhetünk meg a klasszikus görög művészet megítélésében is. A korai kereszténység ellenséges magatartása a klasszikus görög művészet iránt közismert tény, ennek ismeretéhez természetesen nincs szükség a feuerbach-i filozófia ismeretére. De itt nem a pusztán történeti tény ismeretéről van szó. A szöveg világosan mutatja, hogy Ibsen összefüggésbe hoz-

ta a kereszténység művészetellenes magatartását az emberi nem életétől való elidegenedéssel. Ez pedig már Feuerbach gondolat. "A kereszténység monoteizmus, - írja Feuerbach, - a művészeti és tudományos kultúra egyetlen elvét sem tartalmazza. Csak a politeizmus, az úgynevezett bálványimádás a forrása a művészetnek és tudománynak. A görögök csak azáltal emelkedtek tökélyre a szobrászművészetben, hogy számukra feltétlenül és magától értetődően az emberi alak volt a legmagasabb rendű alak, az istenség alakja.<sup>6</sup> /Részünkről hiba lenne elfogadni Feuerbach tételét a kereszténység teljes művészetellenességéről. A korai kereszténység, azaz a korai feudalizmus is létrehozta a maga művészetét, a maga szépségideálját, de most nem erről van szó. Régem meghaladott gondolatokat nem kell cáfolni./

A fent idézett Feuerbach gondolatokat a dráma főhőse mondja el, ami még nem jelenti azt, hogy Ibsen feltétlenül osztotta is ezeket a nézeteket. De annyit már feltétlenül jelent, hogy Ibsen szervesen integrálta művébe Feuerbach bizonyos gondolatait. A dráma egésze, a cselekmény menete azonban azt bizonyítja, hogy Ibsen maga is vallotta ezeket a Feuerbach gondolatokat. A mű eseményeit úgy csoportosította, a kereszténység képviselőit úgy jelenítette meg, hogy az eseményekből és a hősök magatartásából logikusan következzenek a fent idézett alapgondolat: a kereszténység elidegeníti az embert önmagától. Így ez az alapgondolat az ibseni dráma belső

világának összefüggéseiből akkor is következik, ha a főhős ezt külön nem is fogalmazta volna meg.

Itt szeretném megjegyezni, hogy hasonló a helyzet Ibsen egy későbbi, 1881-ben írt drámájában, a Kisértetek-ben is. Ebben a művében is kimondatja az író az alapgondolatot az egyik szereplővel: "S nemcsak azok kísértőnek bennünket, amiket szüleinktől örököltünk. Mindenféle elavult és halott gondolatok, ócska vakhitek és más offélék is. Nem élőlények, mégis bennünk terpeszkednek, s nem szabadulhatunk meg tőlük ..." <sup>7</sup> És a dráma szereplőjének szavai tartalmilag szintén párhuzamba állíthatók Feuerbach következő gondolatával: "Gyakran előfordul, hogy ténylegesen már régen megszabadultunk egy dologtól, egy tanítástól, egy eszmétől, de a fejünkben mégsem vagyunk még szabadok tőle; lényünkben már nem igazság - talán nem is volt az soha -, de még mindig elméleti igazság, vagyis korlátja fejünknek." <sup>8</sup> Felettöbb érdekes az a tény is, hogy ez a gondolat megjelenik Marxnál is, még 1852-ben, szinte Ibsenhez hasonló megfogalmazásban. "Valamennyi holt nemzedék hagyománya - írja Marx - lidéronymásként nehezedik az élő agyára." <sup>9</sup> A közös forrás, ha volt ilyen, Feuerbach lehetett. /Marx esetében természetesen nem szorulunk feltételezésre, tudjuk, hogy ismerte Feuerbachnak azt a művét is, amiből a fenti idézetet vettük./

Mindez azonban nem jelenti azt, hogy ezek a drámák, vagy Ibsen bármelyik drámája, filozófiai gondolatok puszta illusztrálása, bizonyítása lennének. Feuerbach érte-

kezett az emberi világról, Ibsen egy művészi világot teremtet, amelyben helye van gondolatok mellett sorsdöntő eseményeknek és emberi szenvedélyeknek is éppúgy, mint a reális világban. A feuerbach-i filozófia szerepe azonban egyáltalán nem hanyagolható el, mert akkor, amikor Ibsen megteremtette drámájának világát, a feuerbach-i filozófia szolgált az alkotás folyamán vezérfonalként, ennek a filozófiának lényeges gondolataiból kiindulva alkotta meg saját művét, azaz ez volt alkotói módszerének filozófiai alapja. Ezekben a drámákban Ibsen úgy teremtette meg művészi világát, hogy hősei gondolataiként közvetlenül is kimondotta a mű filozófiai alapját. Ez ezeknek a drámáknak a sajátossága. Nem minden drámáját így építette fel. Ugy vélem, hogy ez önmagában nem jelent még sem jót, sem rosszat.

A Császár és Galileus c. dráma egésze egyrészt azt az általános kiábrándulást fejezi ki, amely különböző mértékben, de egész Európára jellemző volt a polgári társadalom általános győzelme után, másrészt annak megértését is, hogy a régivel szemben az újnak szélsőségesen győznie kellett. Az utóbbi vonatkozásban Ibsen hűen követi Hegelt, de csak az utóbbi vonatkozásban, mert Hegeltől idegen volt minden pesszimizmus, minden kiábrándulás. Ibsen művében az uralkodó kereszténység, a győztes új társadalom nem váltotta be a hozzáfűzött reményeket. A kereszténység saját hibái miatt átmeneti voroséget szenvedett. Ezután a kereszténységnek sikerült is-

mét rendezni sorait, az elkövetett hibák egy részétől megszabadulnia és ismét győznie. Ibsen azonban a megtisztult kereszténység képviselőit a vereség után és az ismételt győzelem előtt is úgy ábrázolja, hogy azok magatartása minden őszinteségük ellenére csak jobban megerősíti az alapvető kritikai tételt: a kereszténység elidegeníti az embert önmagától. Így az író az új szükségszerű győzelemnek elismerése mellett nem vonta vissza a kereszténység bírálatát. Ebben a vonatkozásban A Császár és Galileus c. dráma teljesen összeeseng Madách nagy művével. A polgári társadalom általános győzelme után bekövetkezett kiábrándulás megfogalmazásához, ábrázolásához nem volt szüksége Ibsennek ebben a történelmi drámában a feuerbach-i filozófiára. Amint Feuerbach sem csak a kereszténységet bírálta akkor, amikor annak lényegéből következő elidegenedést kimutatta, úgy Ibsen sem. Valószínűleg ezért is lehetett Ibsen a XX. századi irodalom egyik előfutára.

J o g y m e t e k

- 1 G.V. Plehanov: Irodalom és esztétika. Bp. 1962. pp. 503-504.  
Rubinyi Mózes: Ibsen Henrik. Bp., 1919. pp. 86-87.  
Dániel Anna: Ibsen. Bp., 1955. pp. 46-47.  
E. Beyer: Henrik Ibsen. Oslo, 1978. p. 44.
- 2 Vajda György Mihály: Összefüggések. Bp., Magvető, 1978. p. 121.
- 3 Feuerbachnak a vallás és a politika összefüggéséről kifejtett nézeteit elemzi Livsic, G.M.: Ateizmus L. Feuerbach c. művében. Minszk, 1978.
- 4 Henrik Ibsen Színművei, fordította Hajdú Henrik, Bp., Magyar Helikon, 1966. II. kötet, p. 204.
- 5 Feuerbach: A kereszténység lényege, Bp., Akadémiai Kiadó, 1978. p. 205. /Német eredetiben is megadom az idézett rész utolsó mondatát: "Die Scheidung von der Welt, von der Materie, von dem Gattungsleben ist daher das wesentliche Ziel des Christen." L. Feuerbach: Das Wesen des Christentums, Leipzig, Ph. Reklam, 1904. p. 252.
- 6 Feuerbach: Filozófiai kritikák és alapelvek. Magyar Helikon, 1978. p. 214.
- 7 Henrik Ibsen Színművei, u.o. p. 532.
- 8 Feuerbach: Filozófiai kritikák és alapelvek, u.o. p. 279.
- 9 Marx-Engels-Művei, 8. kötet, Bp., 1962. p. 105.

Egri Péter

## A PARADOXON MINT A SZIMBÓLUM KARIKATURÁJA

Szimbólum és paradoxon között mind történeti és irodalomtörténeti, mind esztétikai és poétikai szempontból bensőséges összefüggés figyelhető meg.

1. A kései Ibsen szimboliztikus, Hofmannsthal, Masterlinck, vagy Yeats szimbolista és Wilde vagy Shaw paradox drámája ugyanannak a történelmi korszaknak szülte. Mindkét drámatípus a századvég, századforduló és századelő monopolisztikus törekvései következtében előződött társadalmi ellentmondások, új értékviszonyok világtörténelmi és világirodalmi tükrére.

2. A szimbolizmus felő tartó vagy szimbolista dráma a világkép belső feszültségeinek nyilvánvaló felfokozódásakor átvált a paradoxonba /Ibsen: A tenger asszonya, Kis Eyolf; Joyce: Számkivetettek; Masterlinck: Aglavaine és Sélysette/.

3. Shaw paradox drámájában az író világnézetének két válságos szakaszában, a Nietzsche-hatás időszakában és az I. világháború kirobbanását követő értékkrízis idején felszaporodnak a jelképek /Az orvos dilemmája, Megtört szívek háza/.

4. Jelkép és paradoxon belső felépítésének kapcsolatát drámai sűrítettségrel és karikatúrisztikus kihagyottsággal állítja magyarázó fénybe Karinthy: A kőguru

című Ibsen-paródiája, mely A vadkacsáról rajzol az ibseni alkotásmódot s kivált az ibseni szimbólumteremtést általános érvényességgel is jellemző találó torzképet.

A karikatúra III. felvonásában Nyafson halkán, magga elé meredve kengurunak szólítja Hjalmart, s amikor az nem érti, miért lenne ő kenguru, Nyafson megmagyarázza, feltárva előtte élete nagy felfedezését: "Hjalmar, megmondom neked. En tegnap rájöttem valamire, valamire.

/Titokzatosan./ Tudod, Hjalmar, rájöttem, hogy mi mindnyáján kenguruk vagyunk! ... Mikor tegnap megmutattad nekem a kengurut, egyszerre világosság gyúlt a fejemben. Es rájöttem a mi nagy, borzasztó völgzetünkre. A mi lelünk olyan, mint a kenguru lelke, amely felszökik, magasba tör; - de nem tud megállni a négy lábán."<sup>1</sup>

A kenguru-jelkép a vadkacsa-szimbólum komikusan konzseniális megfelelője. Szerkezete hiven követi azt a modellt, amelyet a vadkacsa-jelkép felállít és a szimbolista mozgalom kivetít: olyan jelkép, mely nem első-sorban annak a jele, aminek képe, bár kifejezetten és kifejezően annak képe, aminek jele. Ahogyan a vadkacsa nem egyszerűen az észak-norvégiai erdők és vizek vadmadara, s nem is pusztán az a madár, amelyet Werle megsebesített, és Hjalmar, Hedvig és Ekdal dédelget, hanem a hazugság, áltatás, öneselés, megalkuvás, életidegenség, különösség, különöség, veszélyeztetettség, társstalanság, sebezhetőség, megsebezhetőség, monokülös, áldozatul esés, önfeláldozás, illúzió, szépség, tisztaság, szabadság és



érték számos más, pontosan meg nem határozható képzetet is felidéző és társító érzéki megjelenése, úgy a känguru sem csupán az ausztráliai mezők ugrándozó vadja, s nem is kizárólag az az állat, amely az előző héten váratlanul beugrott Hjalmar ablakán, hanem a magasbatörő, de aláhulló lélek sóvárgásának, esendőségének és esetlenségének, korlátatlan illúzióinak és korlátolt lehetőségeinek, vágyainak és végzetének különféle és különböző asszociatív sorokat kifeszítő és megpendítő parodisztikus megtestesülése - és megtestesült paródiája.

Egybevethető Ibsen vadkacsája és Karinthy känguruja kép és jelkép genetikus viszonyának szempontjából is. Már A vadkacsában is megfigyelhető, hogy a jelkép nem mindig olyan természetesen nő ki a képből, mint a hajtás a tőből. A vadkacsa III. felvonásában egy ízben Gregers Hedviggel beszélget a vadkacsáról, a padlás zárt mesevilágáról és Hedvig terveiről. Gregersnek feltűnik, hogy a padlás "Nappal egészen más, ... mint este, holdfényben."<sup>2</sup> Hedvig megerősíti Gregers megfigyelését: "Ó, teljesen. Reggel egészen más, mint délután; s esőben is más, mint napsütésben."<sup>3</sup> Az a jelentőségteljes nyomaték, amely az efféle megnyilatkozásokat kíséri, osiklandozhatta Karinthy komikai érzékenységet, mert A känguruban, amely hangsúlyozottan "Norvég dráma öt felvonásban",<sup>4</sup> miután Nyafson kijelenti, hogy még mindig esik, Wekerke félig felül, rámered, és szünet után így szól: "Még mindig. Az éjjel is esett, az erdők egészen nedvesek lettek."<sup>5</sup> - Gregers

és Hedvig tovább társalog a vadkacsáról, Hedvig magányosnak és furcsának mondja, s Gregers a lány megfigyelését azzal erősíti meg, hogy a vadkacsa "odalent volt a tenger mélységében".<sup>6</sup> Hedvig elmosolyodik a kifejezésen, különösnek találja, hogy Gregers a tengerfenék helyett a tenger mélységéről beszél. Itt úgy tűnik, a jelképet a kóp helyreigazítja. Gregers további faggatózására azonban Hedvig elárulja, miért is mosolygott voltaképpen: "Mert amikor egyszerre - hirtelen - a benti dolgokra gondolok, úgy tetszik, mintha ez a hely mindenestül a 'tenger mélysége' volna."<sup>7</sup> Ezúttal mintha a kép - a vadkacsu padlásvilága - tűnne át jelképbe. Hedvig intuitív illúziója azonban csak egy pillanatig tart, a lány tüstént hozzáteszi, hogy amit mondott, "igazán nagy csaozsiság".<sup>8</sup> Ezzel szemében a jelkép visszavált a képhez. Gregers azonban más véleményen van, s a lánnyal folytatott párbeszéde szakadatlan oszcillálás a jelkép és a kép között.

"Gregers: Nem, egyáltalán nem az.

Hedvig: Dehogynem, hisz ez mégiscsak padlás.

Gregers ráméred: Annyira bizonyos benne?

Hedvig elosodálkozik: Hogy padlás-e?

Gregers: Nos, egész határozottan tudja?

Hedvig hallgat, s álmélkodva néz rá."<sup>9</sup>

Mivel itt a képre és a jelképre egyaránt nagy nyomaték o-szik, s a kettő közötti cikázás a két sík polarizált voltát fokozatosan tudatosítja, a kóp és jelkép különbsége és távolsága annak ellenére is megmarad a néző tudatában,

hogy Gregers és Ibsen egyaránt a köznapi valóság nem hétköznapi titokzatosságára, jelképes jelentésére és jelentőségére kívánja felhívni a figyelmét. E távolság érződik akkor is, amikor Ibsen egy valóságos szükségletet egy jelképes ozelekvéssal kíván kiolágitani, vagyis amikor Gregers Werle a hamis illúzió megszüntetésének ideális követelését a vadkacsa fizikai megsemmisítésére is kiterjeszti. Hedvig először elfogadja Gregers javaslatát, de később furcsának tartja a gondolatot: "reggel, ahogy fölébredtem, s tegnapi beszélgetésünk eszembe jutott, ropant furosanak éreztem az egészet ... Este, az első pillanatban gyönyörűnek tetszett; de aztán aludtam rá, s akkor már nem láttam benne semmi különöset."<sup>10</sup> Kép és jelkép távolságát méri ki Gina értetlensége is, mely Gregers jelképeit mindig pusztán képeknek tekinti. Gina éppúgy nem érti, miért fanatizálnak körülötte mindig a vadkacsról, mint ahogy Dutta sem fogja fel, miért hasonul Hjalmar egyre inkább a kenguruhoz.

Mindez nem jelenti azt, hogy az ibseni vadkacsa nem jelentős és jellegzetes jelkép, hanem csak azt mutatja, hogy még egy ilyen sugallatos szimbólumban is feszültség támadhat jelkép és kép között, s azt bizonyítja, hogy nem akármilyen kép alkalmas arra, hogy jelképpé minősüljön át. Csak az olyan kép lehet a szimbolista mozgalom világképének keretében jelkép, amely képes arra, hogy ne elsősorban annak legyen jele, aminek képe, hanem annak képe, aminek jele. A szimbólum kép és jelkép érzé-

ki és hangulati összefüggését korántsem szakítja meg teljesen. A kép és jelkép közötti feszültség megnövelése viszont, a képnek más képpel való helyettesítése a néző, az olvasó lírai azonosulását komikai kivülmaradássá változtatja. Ez történik - Ibsen szándéka szerint - A vadkacsá-ban, amikor Gina a legalaposabban köznapi értelemben fogja fel Gregers legmagasabban szárnyaló jelképeit, s így Ibsen Gina prózai földhöztapadtságát és Gregers valóságtól elrugaszkodott fellengzősségét egyszerre tudja ironizálni. De ez megy végbe - Ibsen szándéka ellenére - akkor is, amikor Gregers mindenáron be akarja bizonyítani Hedvignek, hogy a padlás nem padlás, hanem a tenger mélysége. És ez következik be - a karikaturista tudatos céljának megfelelően - amikor Karinthy a vadkacsát kenguruval helyettesíti. A jelkép költőisége nem tűri az elemző távoltage. Éppen ennek hiánya sorolja be Ibsen vadkacsáját a romantika és a szimbolizmus röptető fészken költött nagy szimbolikus madaraknak, Coleridge, Claudel és Melville albatroszának, Poe hollójának, Ady és Csehov sirályának, Maeterlinck kék madarának hosszan vonuló, jelképes rajába.

Maeterlinck kék madara és Csehov sirálya a magági lebegésével és magas szárnyalásával természetes ivben repíti fel a művész vagy a drámai hős vágyait. Claudel albatrosza ugyanilyen szabadon száll, ha az életidegen szépség szimbólumaként a magasba tör, s csak akkor botlik meg roppant szárnyában, ha otromba matrózok közt,

a hajó fedélzetén lépked. Ibsen vadkacsája azonban csak annyiban emelkedett jelkép, amennyiben Hedvig világból kilépő tisztaságát és tragikus önfeláldozását fejezi ki. /Ezt Karinthy nem ironizálja./ Amennyiben azonban Hjalmar és az öreg Ekdal alacsonyán szántó pályáját vagy posványba menekülő, iszapba bűvő magatartását is hordozza, annyiban már lentebb járó szimbólum: Ibsen kispolgár-kritikáját is megtestesítő kispolgári jelkép. Ezt a tulajdonságát karikírozza szellemesen Karinthy, amikor a vadkacsát kenguruvá változtatja, melynek lelke a magasba tör ugyan, de nem tud megállni a négy lábán. Mihelyt a léleknek négy lába nő, éppúgy lehetetlen vele a költői együttérzés, mint ama patológikus lélekkel, melyen végzetes daganat támad. Konkrétan és elvontnak a képzavarig közvetlen összekapcsolása és ünnepélyesen nehézkes összekovácsolása óhatatlanul komikus benyomást kelt, melyet tovább növel az a tény, hogy Karinthy a hatást az ibseni túlmotiváltság szellemében még meg is duplázza: a kenguru fel-felugráló, de mindig visszahuppanó lelkének végzetét a léleken tenyésző fatális daganat determinálja. A daganat ellen meghirdetett harc Ibsen Brandtól Gregers Werléig sorjázó s végül is tragikomikus jelleget öltő reformerhőseinek elvont és gyakran jelképes programját karikírozza: "Nyafson: Nekünk egy borzasztó nyomás, egy fenyegető felhő ellen kell küzdenünk, Hjalmar. Minden erőnket meg kell feszítenünk, hogy legyőzzük a daganatot..."<sup>11</sup>

Karinthynak az ibseni szimbólum természetére és

szerkezetére vonatkozó megfigyelése teljesen egybevág a fiatal Lukács György megállapításával. A modern dráma fejlődésének története című könyvében Lukács így ír:

"Ezek a szimbólumok azért kellene Ibsennek, mert ezek emelik föl a magában véve csak egyéni esetet tárgyaló cselekményt a téma általános magaslataira ... az ibseni dráma végtelenül bonyolult szerkezete mellett rendkívül nehéz megőrizni a szimbolikus tárgy vagy személy kétoldalúságát. Azt t.i., hogy minden pillanatban egyszerre organikusan, még gondolatban is elválaszthatatlanul élet és szimbólum legyen, hogy ez a két tulajdonsága sohase válják el egymástól. Mert egészen világos, hogy amely pillanatban elválik, allegória lesz a szimbólumból ..." <sup>12</sup> Bár a problémát - amint Lukács is megjegyzi - Ibsennek A vadkaosában sikerült leginkább megoldania, kép és jelkép itt sem esik teljesen egybe, s e lappangó inkongruenciát fokozza fel, szemléli kívülről, és közelíti szorosan Karinthy a humoros allegóriához, sőt a paradoxonhoz A känguruban.

Ennek eszköze az ismétlődő, szimbolikus vezérmotívum karikírozása a paródiában. Ahogyan a vadkaosa-motívum át meg átszövi az Ibsen-drámát, és biztosítja jelképes egységét, úgy a känguru motívum is szakadatlanul visszatér a Karinthy-karikatúrában, és megteremti parodisztikus egyneműségét. A parodisztikus párhuzam alapja a vadkaosa-szimbólum növekedése és fokozódása. A jelkép ugyanis nemcsak mind több tulajdonságot és összefüggést

von hatókörébe, hanem egyre szuverénebb kizárólagossággal uralja is azokat a jelenségeket, jellemeket és vonatkozásokat, amelyekre kiterjed. Gregers például A vadkacsa III. felvonásában még annyit jegyez meg csak tapogatózó minősítéssel Hjalmarról, hogy szinte úgy érzi, benne is "van valami" a vadkacsából.<sup>13</sup> A IV. felvonásban már teljes bizonyossággal állapítja meg: "Sok van benned a vadkacsából, Hjalmar."<sup>14</sup> Később pedig, miután Gregers rábeszölte Hedviget, hogy áldozza fel a vadkacsát Hjalmar kedvéért, és az V. felvonásban Hedvig a vadkacsa helyett önmagát lövi szíven, akkor a vadkacsaival való jelképes azonosulás már egészen bensőséges.

Ezt a folyamatot vezeti tovább ironikus mederben Karinthy. Először csak paródiája címében tüzi a karikatúra homlokára a jelképet, majd Hjalmar mondja el Nyafsonnak, hogy egy kängurut tart a kamrájában. A karikatúra III. felvonásában a jelképes vezérmotívum már paradoxonná változik, amikor Nyafson kängurunak aposztrofálja Hjalmart, és magyarázatképpen közli vele, hogy "mi mindnyájan känguruk vagyunk!"<sup>15</sup> Nyafson számára ez az igazság csak látszólagos képtelenség, amelyet felfedezése hitelesít; Hjalmar számára pedig a megállapítás valószínű képtelenség, melyet Nyafson bizonykodása valószínűsít.

Hogy mily mértékig, azt az elkövetkezendő események hivatottak megmutatni. A III. felvonás végén Nyafson "halkan, de erősen"<sup>16</sup> inti Hjalmart, hogy vigyázzon

a kängurura. A IV. felvonásban Hjalmar "különös orrhangon"<sup>17</sup> kérde Butta, nem volt-e ott Nyafson, s miután Buttától megtudja, hogy Nyafson ott volt, s megnézte a kängurut, Hjalmar "lefelé mozgatja a kezét", majd "előregörbitett lábakkal felemelkedik".<sup>18</sup> Minthogy a köznap valóságban jelképes igazság lappang, a miliő - már Ibsennél s még inkább Karinthyánál - különössé válik. Az V. felvonásban Hjalmar - a Csinát elhagyni akaró, de nem tudó Ibsen-figura pozicionális karikatúrájaként - "az ajtónál áll, jobbkarja és ballába kívül, az orra is. Így beszél befelé egészen a felvonás végéig".<sup>19</sup> Mikor Butta kérde, mit áll az ajtóban, Hjalmar azt válaszolja, csak a lábát gyakorolja, és kifelé rug. Később Wekerke látogatába érkezik, s ekkor Hjalmar is "lassan, észrevétlenül belép és helyet foglal egy széken, előrebukott fejjel, eleresztett tagokkal".<sup>20</sup> Butta, kinek fogalma sincs arról, milyen jelképes folyamatok mennek végbe körülöttes, bejelenti, hogy a känguru megdöglött. A közlést követő nagy csend után Hjalmar egyszerre "hosszan feláll, orra megnyúlik, ajka leliffen. Két kezét előre nyújtja".<sup>21</sup> Ugrik ... nyelve kilóg, szemei becsukódnak, arcvonásain valami rémes, tehénszerű szelidség ömlik el. Az asztal tejjére ugrik, onnan a plafonra".<sup>22</sup> Butta attól tart, hogy Hjalmar megbolondult, Wekerke fureszkodik, Hjalmar pedig "óriási ugrásokban keresztülrohan a szobán és nyorítani kezd".<sup>23</sup>

Semmi kétség: a jelképes azonosulás parodisztiku-



san paradox végpontján s az ibseni szimbolikus vezérmotivum önállósulásának pontos karikatúrájaként, Hjalmar kenguruvá vált. Wekerke Nyafsont vádolja, Nyafson a másik jelképes vezérmotivumot, a lelken nőtt daganatot okolja, Karinthy pedig a patológikus determinizmus és a monokülvő szimbolizmus parodisztikus összekapcsolásával zárja a paradoxonig feszített karikatúráját.

5. A vadkacsa szimbólumának karikaturisztikus paradoxon á változtatása A kenguruban szimbólum és paradoxon poláris összefüggésére figyelmeztet.

A paradoxon mint látszólagos képtelenség vagy valószínűsített abszurditás szintén két síkra osztja a valóságot, mint a szimbólum; a jelenséget szembeállítja a lényeggel, akár a szimbólum; s a lényeg szemszögéből értékelte jelenségvilágot pusztá látszattá devalválja, miként a szimbólum. Minthogy - amint láttuk - a jelkép nem első sorban annak jele, aminek képe, bár annak képe, aminek jele, a szimbólum szerkezetében eleve benne rejlik egy paradox mozzanat. Ezt a meghatározás paradoxona természetesen nem teremti, csak kifejezi, a karikatúra komikai távolságtartása pedig felerősíti és felszínre hozza. Ibsen, Hofmannsthal, Maeterlinck és Yeats szimbolisztikus, illetve szimbolista és Shaw, Wilde s Karinthy paradox drámája egy töről ágazik kétfelé.

Az összefüggés poláris volta abban mutatkozik meg, hogy míg a szimbolista drámaozgáalom jelképe a pusztán valódinál és felszínesnél igazibbnak és igazabbnak to-

kintett lényegszférát hajlamosak mitizálni, vagy legalábbis a költői sejtések és sejtetések talányosan sekértelmű, nem ritkán tragikus tartományává változtatni, addig a shaw-i intellektuális dráma vagy a Karinthy-féle dráma-karikatúra paradoxonai látszat és lényeg szatirikus kontrasztját nyújtják, s rendszerint demitizáló jellegűek. A vadkaosa-jelkép és a kenguru-paradoxon drámai szerepének különbsége is innen ered: a szimbólum a jelenléte jelenéssé varázsolja, a paradoxon karikatúrát rajzol róla.

J e g y z e t e k

- 1 Karinthy Frigyes: Így irtok ti. Bp., 1954. pp. 7-8., 483.
- 2 Ibsen, H.: A vadkacsa. Henrik Ibsen színművei. Ford. Hajdú Henrik. Bp., 1966. II. p. 655.
- 3 I.m. p. 696.
- 4 Karinthy Fr.: i.m. p. 480.
- 5 U.o.
- 6 Ibsen, H.: i.m. p. 698
- 7 U.o.
- 8 U.o.
- 9 U.o.
- 10 I.m. p. 735.
- 11 Karinthy Fr.: i.m. p. 483.
- 12 Lukács Gy.: A modern dráma fejlődésének története. Bp. 1911. I. pp. 475-6. A szöveg helyesírását modernizáltam.
- 13 Ibsen, H.: i.m. p. 703.
- 14 I.m. p. 718.
- 15 Karinthy Fr.: i.m. p. 483.
- 16 I.m. p. 485.
- 17 U.o.
- 18 U.o.
- 19 U.o.
- 20 I.m. p. 485.
- 21 Karinthy koronként a filmburleszk technikájára emlékeztető motívumokat is felhasznál irodalmi karikatúráiban.
- 22 U.o.
- 23 U.o. - A paradoxon lírai szerepére vö.: Egri Péter: A költészet valósága. Bp., 1975. pp. 141, 162, 164, 168, 203, 340.



II.

ROMANISZTIKAI SZEKCIÓ

Baróti Tibor

PETRARCA KÖLTŐI VILÁGKÉPE ÉS AZ OROSZ

ROMANTIKUS LIRA

Már Petrarca első latin nyelvű művében, az 1338-41 között írt Africában megjelenik a költő művészi világának egyik legjellemzőbb motívuma és központi élménye: a halál, közelségének gondolata, s minden földi dolog: szerelem, dicsőség, anyagi javak stb. mulandóságának költői tudatosítása.

Az 1346-ban írt Buculicum Carmen szintén a hit, a vallásos kontempláció, illetve a földi dolgok, mindekelőtt a Petrarca számára mindvégig fontos költői becsvágó kontrasztjára épül.

Legjelentősebb latin nyelvű művében, Secretumá-ban Petrarca helyenként igen közel áll Platon filozófiájához, Platonnak az értelemről és a filozófiáról mint a "haladás tudományáról és gyakorlásáról" alkotott véleményéhez. Secretum-ában Franciscus és Augustinus dialógusában Augustinus az ember meghatározását adja: "az ember értelemmel megáldott és halandó állat".<sup>1</sup> A meghatározás további értelmezése szerint az értelem, a ráció vezérli az embert a túlvilági létezés egyodul igaz célja felé. Augustinus a következőket mondja: "Ha találkozol valakivel, akiben az értelmi szempont olyan súllyal esik latba, hogy életét annak megfelelően rendezi el, értelmének rendelve alá vágyait, az értelem kontrolljá-

val zabolázva meg lelkének morgását, s képes felfogni, hogy csak az értelem különbözteti meg a vadállattól, s hogy az emberi nevet is csak annyiban érdemli meg, amennyiben az ész vezérli; de a legfontosabb az, ha olyannyira átítatja halandó mivoltának tudata, hogy azt minduntalan emlékezőtében tartja, halandó mivoltának tudata tartja féken, megvetéssel tekint a mulandó földi dolgokra, s azt az életet szemjűhozza, ahol az értelem teljességére szert töve megszűnik halandó lény lenni, - osake akkor mondhatod el, hogy ennek az embernek a személyében hű és hasznos képet kaptál az ember meghatározásáról."²

Franciscus megjegyzésére /hogy ő saját magát is ilyen embernek tekinti/ adott válaszában Augustinus nem tartja megfelelő mélységűnek, átható és meghatározó intenzitásának beszédtársa halállal foglalkozó gondolatait. Szerinte a halálon gondolkodó embernek át kell gondolnia az élet elmúlásának fokozatos előrehaladását; a halál képzeletének olyan közvetlen intenzitásával kell rendelkeznie, hogy az örök mementóul szolgáljon, s félelemmel riassza el az embert a földi, mulandó világba vetett minden reményétől, mint ahogy azt néhány szerzetesrend gyászszertartása, a közös halottmosás ritusa eredményezte.

Augustinus a továbbiakban kifejti, hogy csak akkor jár eredménnyel a halálról való meditáció, ha az ember már haldoklónak érzi magát, s az a gondolat foglalkoztatja, hogy lelke testétől megszabadulva hamarosan az örök bíró

előtt ad számot földi életéről. Augustinus helyütt hosszasan elidőzik a bűnös lélek várható szenvedéseinek leírásánál, amelyet most nem részleteznék. Franciscus válaszában elmondja, hogy gyakran vannak hasonló gondolatai, amelyekről megszabadulva a korábbi érdeklődéssel szokott a földi élet örömei felé fordulni.

A Secretum végül is kompromisszummal végződik: búszóul Franciscus megjegyzi, hogy beszédpartnereitől eltérően /tudni kell, hogy az Igazság is jelen volt a beszélgetésnél/ neki meghatározatlan ideig a földön kell élnie, s vissza kell térnie a magasztos gondolatok világából fontos, bár "csak" földi teendőihez. Franciscus végül is bevallja, hogy nem képes egyelőre a "monokülés, az üdvözülés egyenes ösvényére lépni", mivel nem képes felhagyni földi törekvéseivel és vágyaival. A mű Franciscusnak az Igazság útjára való rátérésének közös rományával végződik.<sup>3</sup>

Petrarca Daloskönyvének is a halál, az elmúlás az egyik fő élménye. Ehhez kapcsolódik minden földi dolog hivságának gondolata. Ugyanakkor, ezzel ellentétben az ábrázolt földi érzések nagyszerűségének minden racionális igazságot meghazudtoló költői igazsága már a Daloskönyv első szonettjében is jelen van:

Kik hallgatjátok szétszórt rimoimban  
a sóhajok szavát, étkét szivomnak  
botló ifjúságában életomnak,  
midőn más voltam még, másfajta ember:



.....

Ma látom már: miképpen hordta szőjjel  
hirem a nép mesélő kedvtelése;  
magamtól is gyakran szégyellve bánom.

Pironkodás járt, im, e dőreséggel  
és önvád és fénylő fölismerése;  
e földi boldogság csak röpke álom.

/Csorba Győző fordítása/

Az idézett versben Petrarca mintogy szégyenkezve  
szól egykori szerelmes énjéről, mikor kinok és álmok gyö-  
törték. "Fénylő fölismerését", racionális megvilágosodá-  
sát önvád kíséri, amelynek igazát az olvasónak éppoly ne-  
hezen sikerül belátnia, mint költészetének, azaz "világi  
hivásának" minősített tevékenysége, himnusz miatt érzett  
szégyenét.

Ismeretes, hogy Laura, Petrarca földi szenvedélye  
egyrészt szerelmének neve, másrészt a babért, a költői  
hírnevet jelenti. Ez nemcsak az imént fölolvastott vers-  
ből derül ki, de számtalan más versben is megfigyelhető,  
mint pl. a 93. számú "Már többször szólt Amor nekem: jo-  
gyezd fel", illetve a 95. számú "Bár sikerülne oly jól  
versbe szednem sok gondomat" kezdetű szonettek esetében,  
ahol az első strófák elolvasása, a fentebb említett szem-  
pont mellett, Petrarca alkotói módszerét is jól érzékel-  
teti: versei belső gondolat-koncentráción, tűnődésen ala-  
puló meditációk, a költő lélek-analízisének, megfigyelé-

seinek, lelki tapasztalatainak vallomás formában történő tudatosításai:

Már többször szólt Ámor nekem: jegyezd fel,  
arany betűddel ird tapasztalásod:  
hogyan sápadozik, ki nyomomba hágott,  
s egyszerre élni s haldokolni kezd el;

illetve:

Bár sikerülne oly jól versbe szednem  
sok gondomat, ahogy lelkembe zárom,  
nem lenne oly durva szív a világon,  
mely fájdalomtól meg ne szárna engem.

Az idézett strófák Petrarca pszichologizmusának érzékeltetése mellett arra is példaként szolgálnak, hogy az irodalom a megelőző kor /a "dolce stil nuovo"/ konvencióit hogyan helyettesíti új tartalommal, azaz Petrarca lírája hogyan ad új tartalmat az olasz és európai irodalomnak. Előre szeretném bocsájtani, hogy az orosz irodalom a romantika korában, akkor tehát, amikor nagy alakja, K. Dátyuskov révén "felfedezte" magának Petrarca költészetét, szintén az új tartalom művészi elsajátításának feladatát kezdte megvalósítani, amit Dolinszkij szerint is a "pszichológiai irányzat", azaz a romantika két nagy úttörője: Zsukovszkij és Dátyuskov végeztet el, egyrészt az európai irodalmi tradíció meghonosítására /fordítás/, másrészt önálló törekvésük révén.

Petrarca líráját a fent említett ellentmondásosság,

előtte soha nem tapasztalt belső nyugtalanság jellemzi. Mint szonettjeinek alapvető gondolatát summázó záró sorai-  
raiból is kiderül, a szerelem a költő számára kínzó, megnyugvást soha nem adó élmény, mint ahogy a versek alapját képező meditáció, belső vita is lelki alkotának, szellemi létezésének olyan feltétele, amelytől hiába is próbálna menekülni, mivel az ellentmondások belülről zaklatják.  
/Lásd a 35. számú "Magamban, lassan, gondolkodva járom" című, illetve a 234. számú "Ó csöpp szobácska, háborgó napokban" című szonetteket/. A versekben ábrázolt zaklatottságot, az érzések bonyolultságát a Secretum kapcsán részletesebben taglalt, de Petrarcanál mindenütt jelenlévő fő ellentét fokozza: a földi hivatások és a magasabbrendű igazság ellentétének gyakori jelenléte még Laura életében írt szonettjeiben, mint pl. a 62. számú "Ó ég ura, az átvirrasztott éjek" című versében is megtalálható.

Petrarca egyik leghíresebb canzone-jában, a Daloscönyv 126. számú "Habok friss, édes árja" kezdetű versében a racionális tudat bizonyosságát, a hitnek számára nyugalmat jelentő igazságát a szerelmes emlékezés poézise, az érzések szomorú-boldog felidézése "tolja félre", semmisíti meg. Az emlékezés Laura alakját szinte túlvilági lényvé idealizálja, de Laura tulajdonképpení átlényegülése, s ezzel együtt Petrarca költészetében betöltött funkciójának megváltozása csak a későbbi, Laura halála után írt verseiben következik be. Laura ekkor már

nem zaklatott és kinzó "földi" érzések kiváltója: a fájdalmas meditációt egyre inkább a két világ között kapcsolatot létesítő két ember gyengéd dialógusa váltja fel.

Laura "átlényegülése" folytán Dante Vita nuova-jának Beatrice-jéhez hasonlóan a költő szellemi-lelkiismereti irányítójává kezd válni az üdvösséghez vezető úton, amely egyet jelent a túlvilági együttléttel.

Az orosz romantikus költészet és Petrarca lírájának összehasonlításakor éppen ezt a momentumot szeretném kiemelni. Egyrészt azért, mert a halál motivuma, illetve a szerelmes vagy a barát halála utáni dualizmus feloldásának, azaz a két világ közötti kapcsolatteremtésnek a motivuma igen gyakori jelenség az orosz romantikus lírában is. A probléma megoldása természetesen más az orosz romantikusoknál, sőt azt is állíthatjuk, hogy az egyes költők művészi világszemléletére és alkotói módszerére egyénien jellemző. Ezért nem véletlen, hogy Petrarca első tolmácsolója és költői felfedezője, Bátyaskov, egy 1816-ban az Európai Figyelő-ben megjelent Petrarcáról szóló tanulmányában részletesen ismerteti Petrarca Dalaskönyvének 268. számú "Mit is tegyek? Mi most tanácsod Ámor" című versét, s a számára is centrális halál-probléma "keresztényi módon" történő megoldását méltatja, mondván, hogy a halál, a "túlvilági élet" ilyen megbékéléssel történő elfogadása elképzelhetetlen lett volna a pogány-antik világ költői számára.<sup>4</sup>

Neg szeretném jegyezni, hogy a jelen dolgozat ke-

retel között nincs mód a kiválasztott szempontnak az egész romantikus lírában történő vizsgálatára, s osupán Lermontov költészetében betöltött szerepének elemzésére vállalkozhatunk a továbbiakban.

Laura fentebb említett átalakulása természetesen lehetetlen lett volna a petrarcai poétika megváltozása nélkül. Ez a petrarcai átalakulás azonban nem jelentette azt, hogy a költő feladta költészetének fő eredményét, azaz el távolodott volna a földi élet költői tudomásulvételétől, a hit "racionális igazságától" eltérő esztétikai elismerésétől. Mint fentebb említett cikkében Bátyuskov is kiemeli, igen lényeges ebből a szempontból Petrarca magyarázata, hogy miért nem lesz öngyilkos Laura elvesztése miatt érzett bánatában: mert Laura, aki a Daloskönyv gondolatrendszerében már a magasabb igazság és tudás részese, földi hírnévnek további ébrentartását kéri a költőtől.

Az olasz lírának pszichológiai tartalmat adó petrarcai költészet felfedezése kupóra jött a XIX. század elején kibontakozó orosz romantikus lírának: éppen a romantika nagyjai által világirodalmi jelentőségűvé váló orosz irodalom főleg a német és angol romantikus költők mellett szellemi elődjét látta benne. Mivel azonban Petrarca első orosz tolmácsolói - Bátyuskov és Kozlov - fordításaikban Petrarca verseit saját romantikus alkatukra szabták át, így Petrarca költészetének nagy kérdéseit saját költői rendszerűeknek, egyéni látásmódjuknak megfelelően válaszolták meg.

A kor követelményeinek megfelelően az orosz irodalom korszakának uralkodó műfaja, a klasszicista óda a század elején fokozatosan háttérbe szorult, s a személyiség, az individuum újként felfedezett intim érzéseinek kifejezésére alkalmas elégia foglalta el a helyét. Az önmagát szubjektíve szabadnak elismerő individuum tragikusan vette tudomásul a megismételhetetlen, egyedi ember halálát. Valóban, a korai orosz romantikus elégia, az "általános kiábrándulás elégiája" s az elégia "intim" műfaját továbbfejlesztő, azt felváltó, s már az egyéni poétikákra jellemző "lirai hős" portróját individuálisan létrehozó érett romantikus líra abban megegyezik a műfaj első, a horatiusi Ars poeticában adott meghatározásával, hogy Petrarcához hasonlóan centrális élménye az elmúlás, a halál.

Az orosz romantika egyik legnagyobb egyénisége, Lermontov ott folytatja, ahol nagy olasz elődje befejezte, csak éppen ellenkező előjellel. Ima című, 1829-ben írt versében arról ír, hogy költői tehetsége a bűnös földi világhoz köti, s tagadó formában, de tartalmában elutasítja magától a "másik" világot, az üdvözülés gondolatát. Nem mond ellent ennek az sem, hogy Lermontov verseiben igen gyakran a platoni ideatanra emlékeztető dualista világmodellt találunk, mint pl. az 1831-ben írt Az angyal című versében. Ez a platonisztikus elképzelés az alapvető lermontovi vonás, s mindenütt jelenlévő démonizmus alapja. Ez azt jelenti, hogy Lermontov, mint Az angyal című verséből is kitűnik, feltételez egy ideális világot, ahol tökéletes lények tökéletes értékek szerinti harmóniában élnek, de ez

a földi világ annak éppen az ellenkezője. Lermontov azonban nem vágyódik el a földi világtól; démonizmusa, démoni hőseinek embergyűlölete annyiban az emberért is van, amennyiben az emberi élet dimenziójában, a földön érvényes értékeket kicsinyesnek, alantasnak, az emberhez méltatlannak tartja. Lermontov a démon pillantásának kérlelhetetlenségével tekint a földre már 1829-es Monológ című versében, mint ahogy az 1841-es Démon című poéma hőse is azért veti meg az embert, mert gyenge, kicsinyes, aljas és gyáva. Lermontov démoni számkivetettségének, földi hontalanság-érzetének túlvilági, emberfeletti maximalizmusa az oka, s ettől a kínzó élménytől s a belőle adódó magányérzéstől csak ritka önfeledtségben, álomban képes szabadulni. Lermontov így ír erről 1831-es A démonom című versének utolsó versszakában:

"S a gőgös démon, míg csak élek,  
Nem tágit, itt marad velem,  
Sugarait csodás tűzének  
Elémre szórja szüntelen.  
Belém nyilall egy pillanatra  
A teljesség ígérete:  
Csak megvillantja, s elragadja,  
És nem tesz boldoggá sose."

/Lator László fordítása/

Petrarca poétikusan ábrázolta a földi "jelenségvilágot", s azon belül drámáiban élte át annak átmenetiségét, amiről minduntalan előbukkanó halálélménye, és elmúlás-rof-

lexiói tanúskodnak. Mint költőt éppen az tette hallhatatlanná, hogy verseinek racionális igazságát /azaz az öröklétre vonatkozó vallásos meggyőződését/ fel tudta oldani a földi élet örömeinek-bánatainak poétikus megjelenítésével, azaz irracionális költői igazságával. Petrarcától, aki a földi élet humánus értékeit a legmagasabb poézis szintjén szólaltatta meg, mi sem állhat távolabb, mint a földi lét értékeinek konkrét, kritikai analizise. Petrarca számára a földi élet örömet adó, minden megpróbáltatásával együtt, s ezen az sem változtat, hogy tudatában van az emberlét nagy "hiányosságának", az átmenetiségnek és az elmúlásnak.

Az orosz romantikus költők alapvető élménye viszont az ismert történelmi és társadalmi feltételek következtében az élet adott, éppen történelmileg és társadalmilag determinált formájában való elfogadhatatlanságának élménye. Lermontov, mint láttuk, mintegy felülről, az ábrázolt empirikus-naturális síkon kívüli nézőpontból itéli meg az "árnyékvilágot", amelyben a marxista igényű irodalomtörténet joggal a kora társadalmi-emberi lényegéről mondott költői értékitéletét fedezi fel.



J e g y z e t e k

- 1 Fr. Petrarca. Izbrannoje. Moszkva, 1974. p. 63.
- 2 Id. mű p. 64.
- 3 Id. mű p. 241.
- 4 K.N. Bátyuskov: Opütü v sztyihah i v proze. Moszkva, 1977. pp. 152-153.

Vigh Éva

BENVENUTO CELLINI ÉS KORA A "VITA" TÜKRÉBEN

Benvenuto Cellini kapcsán meg szokták jegyezni általában, hogy hírnevét nem művészetének, ötvösmunkáinak köszönheti, hanem látszatra művészi tevékenységének margóján irt-diktált önéletírásának, a Vita-nak. Francesco Flora jegyezte meg, hogy a Vita-val maradandóbbat alkotott híres Perzeuszánál. Sokan egyenesen azt állítják, hogy ma már senki sem emlékezne a firenzei mesterre, ha kétségtelenül öngazoló szándókkal irt életrajza nem tartaná ébren a közönség figyelmét. Való igaz, amióta Goethe egyik itáliai útján 200 évvel ezelőtt felfedezte, helyesebben szólva újrafelfedezte és elindította a világhír felé Benvenuto Cellini firenzei ötvösmester és szobrász életírását, azóta nőtt meg az érdeklődés Cellini, a művész iránt is. Sajnálatos, hogy kétségbevonhatatlan tehetségét csak nagyon kevés fennmaradt, ill. minden kétséget kizáróan neki tulajdonítható mű alapján mérhetjük le. Figyelemre méltó viszont az egyetemes művészet-történet talán legnagyobb szobrászának, Michelangelonak az a levélrészlete, amelyet nem kis büszkeséggel a Vita-ban is idéz Cellini, de hitelességét bizonyítandó, Michelangelo levelezésében is megtalálható: "Benvenutom - Rógóta úgy ismertem kegyelmedet, mint a legnagyobb ötvöst, akiről csak tudomásunk van, és most ugyanolyan kiváló szobrásznak is ismerhetem ...".<sup>1</sup>

Amikor a fentiek megemlítését fontosnak tartottam, tettem azt azért, hogy Cellinire, mint a XVI. század jelentős művészeire is felhívjam a figyelmet, függetlenül nagyszabású életrajzától.

Benvenuto Cellini nem mindennapi egyéniségének, cselekedeteinek megértéséhez, megítéléséhez és magyarázatához elengedhetetlen a korszak, a XVI. század Itáliájának ismerete, a reneszánsz halódó, de agóniájában is tobzódó, színes, ellentmondásokkal teli világának felrajzolása. Hiszen ahogyan Cellini műve tükrözi a kort, úgy hatott a társadalmi környezet és értékrendszer mesterünkre.

A XVI. század ismét egy jellegzetesen átmeneti kor az olasz városállamok történetében. A századfordulót és az azt követő egy-két évtizedet a reneszánsz kultúra és művészet csúcspontjaként szokás emlegetni. Ezután viszont a reneszánsz világa, társadalma alapjaiban kezd átalakulni. Az itáliai reneszánsz jól körülhatárolható és meghatározott történelmi, gazdasági bázisát, azaz a burzsoáziát és a kapitalista termelési módot a feudális társadalom - bár átmeneti - konszolidálódása váltotta fel. A fokozódó gazdasági válság, az egykor gazdag itáliai városokat sújtó regresszió /amelyek nem kis mértékben ugyan világpolitikai eredetűek voltak/, a minden távlati célt nélkülöző külpolitika az egyes államok vezetői részéről, ami pusztító háborúk színterévé tette Itáliát, a létbizonytalanság, a vallási fanatizmus erő-

sődése, az ellenreformáció előretörése, a feudális rendszer újboli megszilárdulása jellemezte fő vonalaiban a XVI. századi Itáliát. Az általános gazdasági, társadalmi krízis szükségszerű következménye volt az intellektuális válság, amely nem hagyta érintetlenül a kor egyetlen nagy egyéniségét sem. Ez az a korszaka a reneszánsznak, amikor szinte minden, korábban vitathatatatlannak tartott érték, elv nemcsak nagy változásokon ment át, de alapjaiban ingatta meg a kor szellemét.

A reneszánsz egén gyülekező sötét felhőket egyébként Cellini nem vette észre, vagy nem tudatosult benne a válság oly módon, ahogyan az utókor a később ismeretessé váló tények, összefüggések birtokában felfogta azt.

Benvenuto Cellini egyéniségének, művészi énjének megértése, értelmezése könnyű feladatnak tűnik életrajza elolvasásakor, hiszen szinte minden oldalon újabb és újabb adalékokat szolgáltat jellemére vonatkozóan. A feladat viszont csak látszólag egyszerű, mert rendkívül szélsőséges, összetett egyénről van szó. Jellegzetesen olasz és jellegzetesen cinquecentói, hiszen gondolkodásmódja, tettei és azok elbírálása mélyen gyökereznek a XVI. századi olasz társadalom talajában. Ugyanakkor Cellini önmaga méroéje, senkihez sem hasonlítható, annak ellenére, hogy cselekedeteit a kor értékrendszerének figyelembe vételével ítéltetjük meg.

Önmaga, pontosabban érdekeinek összessége a világ méroéje, ahol a szubjektum benső élete, ha úgy tetszik

lelke nem kap szerepet. Könnyedén átsiklik bárminemű cselekedete és annak következményei felett, mondván, isten akarta így. Ez a praktikus deizmus jellemző Cellini egész életfelfogására. Ugy gondolja, hogy "... az olyan embert, mint ez a Benvenuto, aki egyedüli a maga mesterségében, nem lehet a többi emberrel egyformán elbírálni ..." - mondja III. Pál pápával.<sup>2</sup> Ha ez a kijelentés valóban elhangzott - és a reneszánsz művészet-rajongását figyelembe véve el is hangozhatott, esetleg más körülmények között - úgy Cellini minden tetteire elfogadja szentencia-szerű magyarázatként. Tetteinek motivumait sem nagyon vizsgálja. Amilyen spontánul cselekszik, olyan spontánul ítéli meg tetteit. Ítéleteinek jogi alapja ritkán van, morális alapja is önkényes.

Hirtelen haragú, féktelen ember, aki mindig állig felfegyverezve, ellenséget fürkésző szemmel jár. "Mindig szerettem a szép fegyvereket" - mondja, de használta is azokat. Kissé túlzó ugyan Szerb Antal szellemes megjegyzése, miszerint Cellini "minden második oldalon megkésel valakit, vagy öbelé döfnek kést hátulról".<sup>3</sup>

Cellini szeret hősként feltűnni, bátorságát fitogtatni, leleményességét példákkal alátámasztani. Ezek a példák, azaz az önéletrajz novellisztikus jellegű, önmagában is kerek egész kis epizódjai a mű legértékesebb részei.

A reneszánsz művész jogos öntudata nyilvánul meg, amikor józanul úgy ítéli meg, hogy "... a lehető legna-

gyobb biztonsággal beszélek a császár előtt, mert nagyjából úgy iltözködik, mint én, egyszóval hozzám hasonló ember".<sup>4</sup> Ez a gondolkodásmód egyébként nemcsak Cellinire jellemző, de a reneszánsz társadalomra is, amelyben a tehetség, a "virtù", képes volt legyőzni a merev osztálykorlátokat. A művészet és bármilyen emberi tevékenység megbecsülését jelzi a fenti kijelentés abban a korban, amelyben a nemesség, a születésből eredő kiváltságok nem voltak már feltétlen alapjai a társadalmi érvényesülésnek. Burokhardt a modern ember jól felismerhető mintaképének tartotta Cellinit, aki bár firenzeinek vallotta magát, hazájának nem csak Firenzét tartotta. E reneszánsz értelemben vett hazafisággal nagyon jól megfért a szintén reneszánsz értelemben vett kozmopolitizmus. Ez a világpolgárság azonban nem azonos az "ubi bene, ibi patria" gondolkodásmóddal. A reneszánsz egyéniség szabadsága nyilvánul meg itt, az a szabadság, amelyet Cellini így fogalmazott meg: "... én szabadnak születtem, s így is akarok élni, ... s én mint szabad munkás oda megyek, ahová nekem jólesik".<sup>5</sup>

Benvenuto Cellini Vitá-jában nyers őszinteséggel és egészen nyilvánvaló lóditással egyaránt találkozhatunk. Viszont ahogyan őszintesége spontán, fékezhetetlen természetéből adódó cselekedeteit nyíltan tárgyalja, úgy föllentése sem tudatos, az apologetikus szándék ellenére.

"Ha nem vallanám be töredelmesen, hogy egy-két kalandomban helytelenül jártam el, nem hinnék el, amikor teljesen jo-

Gosan kerestem a magam igazát" <sup>6</sup> - állapítja meg rávazul.  
Viasont érdemes megemlíteni, hogy művészeteinek rangját  
legáltalban annyira legyekezett tudatosítant, mint saját embe-

ri kvalitását. Önletrajzának megírása jó alkalom volt  
erre, de mint ismeretes, Trattati címen értékezőseket is  
írt, amelyekben elméleti és főleg gyakorlati ismeretait  
gyűjtötte össze az aranyművészet, a szobrászat módszereit-  
ről. Ezeknek az írásoknak érdeme és jelentősége mindennek-  
előtt abban áll, hogy a kultúrtörténetet böseges tényanya-  
got merítet a képzőművészet eme ágának a XVI. században  
alkalmazott módszereiről. Böseges, apró részletekre is

kiterjedő szakismerete csodálatra késztet. Ha az önlelet-  
rajz olvasásakor fel is merült az a gondolat, hogy túl-  
teng Celliniben az önbiázalom, sőt önhiúság, értékezőse  
bizonyos fokig igazolják a művészt. Elhivatottsága, a mű-  
vészet erejébe vetett hitte - minden, a marxista esztétika  
szempontjából alaposan vitatható nézete ellenére - magán-  
emberként is kedvezőbb szímben tünteti fel az utókor e-

lőtt.

Benvenuto Cellini kapcsán említést kell még ten-  
nünk verseiről is. Valóban csak említést érdemelnek ezek  
a mester által is "boszherosoa" jelzővel minősített köl-  
temények, jobbra szonettek. Előszörben az életrejzi mo-  
tívumok teszik olvasashatókká őket, ahogy Bruno Mater meg-  
jegyzti: "... elhanyagolhatók lennének, ha nem volna nek  
Cellinide". <sup>7</sup> Egyénisége verseire is rányomta bélyegét,  
mar amennyire a manierizmus szellemében fogant, sajátos

izlésnek megfelelő mesterkéeltség, fárasztó túlzások és körülírások megengedik. Valószínűleg Cellini minden olvasója jobban jár, ha a derék ötvösmestert elsősorban, mint a Vita íróját és a valóban kiváló Perzeusz alkotóját tartja számon, hiszen ezek a művek a XVI. századi olasz, manierizmusba, majd barokkba hajló reneszánsz jellegzetes termékei.

Benvenuto Cellini a Vita-ban többször hangsúlyozza, hogy nem történelmet ír, nem áll szándékában a krónikások szerepében tetszelegni. Eredendően önmagáról, saját művészetéről, tehetségéről akart könyvet írni, apologetikus célzattal: "nem az a feladatom, hogy történelmet írjak, ... csak a magam dolgára ügyelek".<sup>8</sup> A történelmi események, a politika, a közélet problémái csak annyiban érdeklik és kapnak helyet az önéletrajz lapjain, amennyiben Cellini közvetlenül részes bennük vagy érintett. A "sacco di Roma" napjai, az Angyalvár ostroma, azok a vészterhes idők, amelyek egész Itáliát megrengették, Cellini számára osupán olyan események, amelyek révén hősiességét, talpraesettségét bizonyíthatja az utókor. Cellini nem keresi Itália szomorú helyzetére a magyarázatot, a harcok kimenetelét saját érdekei szerint ítéli meg, mint minden más eseményt.

Mindezek ellenére, jóllehet akaratlanul, sikerül olyan benyomást keltenie bennünk a korról, amely összekapcsolva konkrét történelmi, kultúrtörténeti tényekkel, hasznos ismereteket nyújthat a reneszánsz kori olasz



társadalom pontosabb megértéséhez. Cellini megláttatja a korszakot egy egyszerű, hétköznapi polgár szemszögéből.

Ritkaságszámba megy a világirodalomban is, hogy egy irodalmilag felkészületlen író, mint Cellini, életének minden cselekedetében vagy eseményében úgy ráérezzen a korszellemre, olyan érzékletesen bemutatva azt.

Benvenuto Cellini a Vitá-ban akarva-akaratlanul megismertet bennünket a pápai, királyi udvarokkal, intrikáival, erényeivel és bűneivel együtt.

Rómát pl. a legkritikusabb időkben látja, az 1527-es esztendőt megelőző és követő években. Pápák, biborosok, udvaroncok színes forgatagába kerülünk. Gazdag patricius családok, kézművesek, a római művészkor életébe nyerünk bepillantást.

Az itáliai reneszánsz szellemét csodáló és reprodukálni kívánó francia királyi udvar és környezetének életéből is érzékelhetünk valamit. A királyi kegyenonc, Madame D'Étampes alakja például lényeges túlzásoktól mentes, bár szubjektív beállítású arckép. A királyra gyakorolt hatása, a politikában, diplomáciai intrikákban játszott szerepe mindenesetre sokat elárul a francia történelem akkori viszonyairól.

A századközep Firenzéjében pedig meglehetősen önkényes módon szerkesztett, de kétségtelenül találó képet fest I. Cosimo herceg udvaráról, aki sikertelenül próbálta fenntartani a Mediciek és a reneszánsz szellemét.

Érdekes sajátossága viszont a korabeli firenzei és minden bizonnyal nemcsak firenzei népek az a manapság szinte elképzelhetetlen érdeklődés és kritikai hajlam, amellyel művészeit, alkotásaikat kísérték. Számos példát találunk erre az önéletírásban, de más kultúrtörténeti kutatások is alátámasztják azt a tényt, hogy a nép milyen élénken közreműködött, akár gúnyverssel, akár díosító verssorokkal a művészeti életben.

Cellini mozgalmas életének megfelelően a Cinquecento olasz társadalmának minden osztálya és rétege képviselteti magát az önéletrajzban. Hála Cellini, bár nem tudatos írói erényeinek, mindezt olyan nagyszerű jellemábrázolások keretében teszi, hogy - figyelembe véve a vitathatatlan szubjektív megnyilvánulásokat - hű korrajzként olvashatjuk a Vitá-t.

Eretnek papok, fukar és pazarló püspökök, gazdag mecénások, udvaroncok, művészek és iparosok, martalóok, fogadósok, bérgyilkosok, kurtizánok, szélhámosok, osalók együtt jelennek meg a könyv oldalain kiváló humanistákkal, államférfiakkal. Szinte minden fejezetben új arcok bukkannak fel, hogy aztán legtöbbjük - szemléletes jellemzés után - átadja helyét Cellini újabb barátainak, ellenségeinek, vagy egyszerűen csak kortársainak, akiket az író ösztönösen ugyan, de úgy válogatott össze, hogy pregnánsan ábrázolják a kort.

Cellini csak önmagát és művészetét idealizálta. A kor szinte naturalista megjelenítésével az életrajz

egyedi helyet foglal el a Cinquecento olasz irodalmában, nemcsak tárgyánál és a téma megközelítésénél fogva, hanem sajátos stílusa miatt is. A kuszaság, a nyers, kiszolgáltatlan stílus, a firenzei nép nyelvének használata, a keresetlen kifejezések, a közvetlen előadásmód mind megkülönbözteti Benvenuto Cellini művét a század manierista jellegű irodalmi alkotásaitól. Ugyanakkor a oikor-nyás jelzők halmozása, a felsőfokok gyakori alkalmazása kissé barokkos jelleget is kölcsönöznek az önéletírásnak.

A reneszánszsal számtalan igényes filozófiai, kultúrtörténeti munka foglalkozik. A művészettörténet pedig szinte minden szempontból feldolgozta már a Cinquecento művészetét. A társadalom szociográfiai igényü elemzését, a történelmi események és összefüggések pontos magyarázatát már jellegénél fogva sem várhatjuk Cellini művétől. Önéletrajza elsősorban a kultúrtörténet számára ad értékes bizonyítékokat, megfigyeléseket a XVI. századi emberek és különösen egy bizonyos társadalmi réteg, a művészek életéről, szokásairól, gondolkodásmódjáról és helyéről a társadalomban.

J e g y z e t e k

- 1 Michelangelo Buonarroti: Lettere, Carabba ed. 1931. II. kötet p. 102.
- 2 Benvenuto Cellini: Opere, Rizzoli ed. Milano, 1968. a cura di Bruno Maier, p. 524.
- 3 Szerb Antal: A világirodalom története, Magvető Kiadó, Budapest, p. 205.
- 4 Benvenuto Cellini: Opere, Rizzoli ed. Milano, 1968. p. 278.
- 5 Id.mű p. 76.
- 6 Id.mű p. 457.
- 7 Id.mű p. 33.
- 8 Id. mű p. 146.

Pál József

MEGJEGYZÉSEK A NEOKLASSZICIZMUS POÉTIKÁJÁNAK  
KIALAKULÁSÁHOZ

A poétikák történetében a neoklasszicizmus két hagyomány ötvözete: egyrészt folytatja a XVIII. század első fele francia teoretikusainak<sup>1</sup> az arisztotelészi mímézis-elvet megújító, modernizáló törekvéseit, másrésztől szintetizálja - vagy legalább is erre törekszik - annak természetelvűségét az autonóm művészi alkotás teljes szabadságának platonai eredetű eszméjével. A klasszikus elméletek a "szelékció", a "korrekció" és más elvekkel a természet általános fogalmát, eszményi állapotát, a "belle nature"-t alakították ki, s ezt tekintették a művészi inspiráció forrásának. Mások<sup>2</sup> szerint a választás, a tökéletesítés nem a természethez tartozik, hanem kizárólag a művészi ítélőképesség és tehetség függvénye, az alkotó saját eszméjét vetíti rá a természetre, s ez egyben az imitáció-elv végét is jelenti. A művészi eszme és a dolgok örök, általános lényege közötti tökéletes azonosság feltételezésével /interior numbers, modèle intérieur stb./ azonban elméleti szempontból is fönntartható volt a szintézis. A mai értelemben a XVIII. század által forgalomba hozott zseni-elméletekben még élesebben vetődik fel a probléma: a teremtő génusz mennyiben találja meg "teremtménye" elemeit a külső világban, a természetben, meddig terjed - más

oldalról - a fantázia, a belső idea, a szuverén teremtés érvényességi területe.<sup>3</sup>

A kérdés körüli vita a XVIII. században egyáltalán nem volt új: a Cinquecento olasz teoretikusai egyszer már megütköztek a kifejezés teljes szabadsága és a normák, szabályok kötelező elfogadása ellentétes pozícióin.<sup>4</sup> A XVII. századra eléggé egységesen elfogadták a klasszikus normákat és a mimézis-elvet, jóllehet az alkotói gyakorlatban egymástól erősen eltérő művek jöttek létre /a francia klasszikus tragédiák és az olasz barokk képzőművészet/.

Az újbóli egyeztetés jelentős kísérlete volt a század végén Giovan Pietro Bellori tevékenysége: a festészet Cimabuétól, Giottól Raffaelőig tartó történetéből meg tudjuk - mondotta -, hogy a fejlődés a természet közvetlen ábrázolásától, a naturalizmustól a természet idealizálásáig vezet. A csúcson az "isten" Raffaello, aki a görög szobrászat után visszaadta a művészetnek a "grácia fenységét". Az idea a "természeti szép tökéletességét alkotja meg ... egyesítve a valót a valószerűvel, mindig a legjobbra és a csodálatosra aspirálva",<sup>5</sup> de a "lélek legfinomabb működése" ábrázolása közben sem válik pusztifikciójává. A tökéletes egyensúlyt a vatikáni stanzák festője tudta megvalósítani. A Raffaello utáni festészet dekadenciájának oka, hogy a művészek elhagyták a természet tanulmányozását, s a maniera, a praxisra támaszkodtak pusztán, s "megmételtyezték a művészetet a maniera, vagy úgy is mondhatnánk "fantastica idea" által."<sup>6</sup>

Az Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto, scelta delle bellezze naturali superiore alla natura, 1672. /publ./ kétirányú küzdelmet folytat: egyrésztől támadja a művészetet szolgáló utánzásra lesüllyeszteni kívánó "naturalistákat" az alkotói szabadságról és az eszményítésről való lemondás miatt; másrésztől elítéli a "manneristákat", akiknél az idea ugyan megvan, de hiányzik annak hitelessége, a "vero". Holott a művészi alkotás egyetlen lehetséges módja Bellori szerint: a természet érzékszervekkel való szemlélete kelti fel a művészen az eszmét, amely a katarzis erejével képes akár legyőzni is eredetét, "idea originata dalla natura supera l'origine, e fassi originale dell'arte."

A cartesiánus módszeren és a XVII. századi akadémizmuson túl a Cinquocento esztétikájához nyúl vissza a bellori gondolatot továbbfejlesztő Gianvincenzo Gravina. A fantázia és a költői invenció túlzott szabadságával szemben a költői értelem és a szabályok védelmének álláspontjára helyezkedik. A Ilagion poetica-ban, /1708/, Szokoratóész és Platon alapján fogalmazta meg, hogy az igazság /verità/ "inkább az általános dolgok értelem segítségével való szemléletében nyilvánul meg, mint a végtelen és bizonytalan tapasztalás által a részletekben."<sup>7</sup> A művészet területén a valóság törvényei szerint kell eljárni, a logika és a történelmi szokás normái alapján, de a külső valóság értékelésétől el kell jutni a "valódi és alapvető okokhoz a megfigyelt természetben", a tudo-

mány: "szabad beszélgetés az általánossal".<sup>8</sup>

"Minden műalkotást megelőz a szabály és minden szabályt az értelem" - minden tulzás, a túlzott hanyagság vagy pedantéria egyaránt káros: a mű a való és a költött /finzione, finto/ érzékeny egyensúlyára épül. A költészet a verità egyik formája, olyan tudomány, amelyben az elvonatkoztatott konkrét formában fejeződik ki. "Mágus a költészet, de józan varázsló, olyan delirium, amely föl-oszlatja az örületet."<sup>9</sup> Gravina az értelem szabályozása alá vonta az alkotó képzeletet is, ami átvezeti a valót /vero/ a költöttbe.

A valószerűben /verosimile/, a természet elvonatkoztatásában és kivonatában ölt testet a költött, amely - mivel intellektuális tevékenység révén jött létre - eredetibb és hitelesebb magánál a valónál. A világ mélyebb összefüggéseinek meglátásával, a fantáziára gyakorolt hatással a költészetnek egyetemes szerepe van a civilizálódásban. Orpheusz és a régi költők "felkeltették az emberek tudatában az értelem rejtett fényeit és költői képekkel zsákmányul ejtve a képzeletet, egy a valódin túli világba emelték őket, hogy szellemüket a költötten áttetsző igaz és való felé élesítsék."<sup>10</sup> A vero és a finto ilyen értelmű összefüggésében van a költészet tanító funkciója is, az insegnamento morale. Az antik költők a mítoszok alakjainak példájával ítelték el a bűnt és tették vonzóvá az erényt és a tisztességet. Olyan mértékben, hogy a költészet Gravinánál összefonódik a val-



lással és az etikával.

A Cinquecento hagyományaihoz leginkább hűséges olasz irodalom- és művészetelmélet mindvégig megpróbálta fönntartani a két szélsőséges elmélet közötti szintézist. A neoklasszikus kánon külföldi létrehozói /Winckelmann, Mengs, Lessing, Reynolds stb./ mind erősen kötődtek az ezt példásan megvalósító korábbi olasz teóriákhoz és Raffaello festészetéhez. Erwin Panofsky Bellori általunk idézett maximája mellé teszi Charles Batteux-ét<sup>11</sup>: az esztéticien a "belle nature" általa kidolgozott fogalmával a legmesszebbre jutott, ameddig a mimózis-elv keretein belül jutni lehet. Az eszményi modell a valóság fölé emelkedik, szabályai pedig az esztétikai ítőlet számára meghatározóak: "... nous formerons un modèle idéal supérieur à tout ce qui est; et ce modèle sera la règle souveraine de toutes nos décisions."<sup>12</sup> Les Beaux-Arts réduits à un même principe, /1746/ a klasszikus szölektio-elv tökéletesítésével véli kialakíthatónak a természet általános fogalmát. Amikor Zeuxis festő a tökéletes szépséget akarta megfesteni- idézi Battoux, L.B. Alberti, L. Dolce, F. Zuccari és Bellori után<sup>13</sup> az antik anekdotát - nem a város egyik legszebb lánya volt a modellje, hanem a hat legszebbet szemelte ki, hogy azok legszebb testrészeiből megalkossa a náluk is tökéletesebb szépséget, Héléna-t, a műalkotást. A "beauté" természetben szétszórt vonásainak egyesítésével alkotja meg a művész magában a mesterséges ideát /idée factice/,

ami "le prototype, ou le modèle de son tableau."

Mig Batteux a mimézis-elv kereteit próbálta tágitani a XVII. századi akadémizmusához képest, addig a német Winckelmann az "összeegyeztetés" legnagyobb hatású alakja volt, s egyben a neoklasszicizmus első teoretikusa. Művészetelméletének középpontjában a "szép természet" és a művész "szellemi erejének" az alkotás egységes folyamatába való összevonása áll. A példa nála is, mint Bellorinál, a görög szobrászat: a derült ég, a mediterrán klíma, az emberek testkultúrája már eleve szebb környezetet biztosított a művésznek. Mivel a ma festőjének és szobrászának mindez nem adott, ezért az eszményi szépség megvalósításához a görögökhöz kell folyamodniuk. A Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke /1755/ Platonra hivatkozva magyarázza, hogy a mesterművek nem csupán a legszebb természetet követik, hanem valami mást is, ami a képekből csupán az értelemben vázolódik és jön létre. "A természet megfigyelésének ezek a gyakori alkalmi készítették a görög művészeket arra, hogy még tovább menjenek. Azzal kezdték, hogy a szépségnek valamilyen általános fogalmát alakították ki, mind a test egyes részeiből, mind az egész arányaiból, s ennek a természet fölé kellett emelkednie; mintaképük valami olyan szellemi természet volt, mely csupán az értelemben vázolódtott föl."<sup>14</sup> A természet megfigyelése és a szép általános /Platon/ fogalma szerint alkotta műveit a legnagyobb újkori művész, Raffaello, aki következe-

sen egyszerre tudta megvalósítani a hasonlóságot és az eszményítést.<sup>15</sup>

Itáliában, az Iphigénia írása közben Vitruvius alapján kezdett el Goethe foglalkozni a "karakterszülő variációk" megtalálásával. Jóval később, Claude-Lorrain festményei kaposán állapította meg: "A képek a legnagyobb igazságot tükrözik, de semmit a nyers valóságból. Claude-Lorrain fejből ismerte a reális világot a legapróbb részletekig, és eszközül használta fel, hogy szép lelkének belső világát kifejezésre juttassa. És ez éppen a valódi eszményiség, amely reális eszközökkel úgy tud élni, hogy az előtűnő igazság valóságként hat."<sup>16</sup> A művészi igazság és a valóság harmónikus kapcsolatát tekinthetjük a neoklasszikus poétika egyik alappillérének.

Ugyanakkor az alany és a tárgy, a natura imitanda és a natura imitata határainak elmosásával az angol XVIII. századi művészetelméletek tagadták, hogy a szép a természet lényegéhez tartozna. A folyamatot a művésznek jelentéktelen, de elméletiróként annál hatásosabb Shaftesbury indította el a század elején, de a klasszikus művészetteóriákkal való végleges szakítás itt is csak az 50-es, 60-as évekre következett be, amikor az irodalom és a művészetek területén Európában szinte mindenütt megjelent az első nagy emocionális hullám /Sturm und Drang, Preromantika, stb./. Hume Of the Standard of Taste-je /1757/ kijelenti, hogy a szép nem a tárgyak minősége, hanem teljes egészében az érzékeléshez tartozik. "A szép

nem a dolgoknak maguknak a minősége, csak az őket szemlélő értelemben /mind/ létezik, és minden értelem más szépséget érzékel."<sup>17</sup> A szép bennünk lévő állapot, nincsen fix művészi értékskála. "Mindenesetre - írja Rudolf Wittkower - a saját törvényei szerint működő külső valóság és az egyéni tudat /sentimento individuale/ közötti határ Hume általi lerombolását úgy kell értékelnünk, mint a természetben uralkodó általános harmónia klasszikus meggyőződésére mért legdöntőbb csapást."<sup>18</sup> Ugyanabban az évben Burke az "indulatteli" sublime és a "nyugodt" bello szisztematikus olhatárolásával és a fenséges - amelynek a legerősebb érzelmek, a fájdalom, a veszély, a félelem a forrásai - primátusával egyrészt rögzítette az angol költészetben akkor meglévő törekvéseket, másrészt lökést adott az emocionális poétikák kialakulásának és széleskörű elterjedésének.<sup>19</sup> Nyomában Duff a sublimét a zseni fogalmával kaposolta össze: a zseni a grandiózust, a csodálatost figyeli a természetben és az életben, megkülönböztető jegye a nagyság, a szabálytalanság, az ösztönös és lelkes képzelet.<sup>20</sup> Ezek az attribútumai az Encyclopédie /VII. köt., 1757/ "homme de génie"-jének /irrégulier, escarpé, sauvage stb./ szemben a világos szabályok szerint dolgozó "poète de bon goût"-vel.

A normákhoz, a megújított mimézis-elvhez, a klasszikus hagyományokhoz való viszonylag gyors visszatérés a XVIII. század utolsó harmadában változást hozott a

zseni-elméletekben is. Míg az emocionalizmus évtizedeiben a misztikus, vallásos, teológiai génusz-kép volt divatban, s e szerint a művészi alkotás a semmiből való isteni teremtéssel analóg; addig a 80-as évekre egyre inkább a racionális felfogás tért vissza: "Le génie n'est pas la déraison, mais une raison supérieur."<sup>21</sup>

Az angoloknál Sir Joshua Reynolds volt a modernizált antik tradícióhoz való visszatérés központi alakja mind elméletiróként, mind művészként és tanárként. A természetet kell utánózni - mondotta a Discourses-ben /1769-1791/, de ugyanakkor bírálta Gainsborough naturalizmusát. Az a festői módszer, amely az "egyedi dolgok és a részletek aprólékos és esetleges megkülönböztetésére ügyel terméketlen és gótikus ... elkerülhetetlenül szükséges, hogy a festő általánosítja eszméit, aki részleteket fest, nem a természetet festi." Hiszen a természet minden osztályának van olyan ideális, közös, központi formája, amely az összes, az osztályhoz tartozó egyedi formák elvonatkoztatása. "A természet tökéletes állapotának eszméje, amint a művész ideális szépségnek nevez, az a nagy vezérlő elv, amelynek alapján létrejönnek a génusz művei."<sup>22</sup> Reynolds szerencsére megjárta Itáliát - mint Mengs, Winckelmann, Goethe és a többi neoklasszikus -, ahonnét azzal a meggyőződéssel tért haza, hogy az olasz "old masters"-et kell követni: Raffaello rajzkészségét, Tiziano koloritját. A kontinensen gyorsan egymás után megalakuló neoklasszikus kép-

zőművészeti akadémiák mintájára szervezte meg a művészeti oktatást a Royal Academy of Art-on, amelynek első elnöke volt. Hitte - hiszen maga is festő volt -, hogy a festészet műfogásai jobbra megtanithatók, csak időt kell adni a hallgatóknak, hogy elmélyülten tanulmányozhassák az antik és a reneszánsz műalkotásokat.

A külső valóság mint az inspiráció forrása tételének elfogadása elhatárolja a neoklasszikus elméleteket a pusztán belső rezgésekre figyelő, önmagát író, isteni sugallatra dolgozó zseni képét megalkotó, idealisztikus teóriáktól. Ugyanakkor a természetben megfigyelhető részletektől el kell jutni az általános fogalmáig, a művésznek ki kell alakítania önmagában azt az elvont eszmét, amit követni akar - s ez a fontos kritérium eltávolítja a neoklasszicizmust a korábbi merev klasszicizmusoktól, s az akadémizmustól is. Az irányzat sajátos középhelyzetéből következik, hogy minden más klasszikus poétikánál nagyobb teret enged a tudományos dedukciókkal meg nem határozható, a "raison" számára hozzáférhetetlen, szillogizmusokkal bizonyíthatatlan ismeretlen tényezőnek. Az alkotói szabadság, a fantázia, érvényességi területének rohamos növekedése, a grácia, a je ne sais quoi, az ineffabile elméleti legalizálása a Cinquecento törekvéseivel rokonítja a neoklasszicizmust: csak míg ott az alkotói gyakorlat megvalósította szintézis /Raffaello/ után merült fel az ellentétes törekvések összeegyeztetésének elméleti lehetetlensége, addig a XVIII. század vége költője

vagy művésze már maga mögött tudhatta az ellentétes teóriák ütközését.

Descartes diametrálisan tagadta a fantázia szerepét a megismerésben, ha a világos és elhatárolt eszmék mellett mégis jelen van, az az ismeret primitív fokának a mutatója.<sup>23</sup> Malebranche szerint is a valóság feltárásában csak a világos eszmékre kell figyelniünk. A poétikák és művészetelméletek azonban sohasem lehettek ennyire merevek a ráción, a szabályokon túli terület megítélésében. Szűk korlátok között ugyan, de Boileau is megengedi a pusztán intuicióval megragadható ismeretlent, a nescio quidet, amin keresztül a későbbi klasszikus elméletekbe is beszivároghatott egy bizonyos fokú érzékenység.

A Cinquecento teoretikusai általában gráciának nevezték a testi szépség nem látható részét, s a grácia pusztán rációval nem magyarázható, csak intuicióval, intellektuális képességekkel fogható fel.<sup>24</sup> Vasari a szép két fokozatát különböztette meg: az egyik szabályoktól függő, racionális jelenség, a másik, az igazi, irracionális, meghatározhatatlan, s kizárólag a művészi ítélőképesség és látás függvénye. Ez utóbbi a grácia, ami a kifejezés érdekében megváltoztatja a természetes arányokat.<sup>25</sup> A festő, ha egy szép portrét fest - állította Francis Bacon - azt "egyfajta boldogságért teszi és nem szabályok szerint".<sup>26</sup> S a szabályokon túli "kimondhatatlant" kereste Alexander Pope is. Az Essay on Criti-

cism, /1711/ a baconi boldogság-fogalmat a vasari gráciával helyettesíti: To snatch a grace beyond the reach of art.<sup>27</sup>

A XIX. század elejére azonban nyilvánvalóvá vált, hogy a szintézis tovább fenn nem tartható; a romantika kialakulásával végleg lezárult az a kisebb-nagyobb törésekkel a reneszánsz kialakulása óta tartó folyamat, amely az antikvitást tekintette modellnek és mórcének. A régi etikai és esztétikai értékek válsága tragikus egyéni sorsokban is kifejezésre jutott; a neoklasszikus szintézis és egyensúly felborult, s mint a XVI. század vége "szomorú embereinél" itt is egyre inkább előtérbe kerültek az idealisztikus vonások, a platonizmus, egy távoli ideális világ, egy refugium megalkotásának a vágya. A neoklasszicizmus "lost generation"-e számára a je ne sais quoi, a non so che a magára maradás, a másokkal való közölhetetlenség tragikus emberi és művészi konfliktusába torkollott. A valóságtól elmenekülve a képzeletben megalkotott eszményi világ, az idea mindig fölötté áll a megvalósult műnek. Hölderlinnél, Foscolónál, Keatsnél /de Schillert, Chénier-t és Derzsenyit is ide sorolhatjuk/ fokozatosan túlsúlyra jut a platonizmus; a természetelvűség, a mimézis követelményei lassan elvesztik szabályozó, fékező szerepüket.

Hölderlin Platon Lakomájának nagyszerű, okos asszonyáról Diotimának nevezi el az ideális kedvest. Hyperion-Hölderlin arról panaszkodik neki, hogy lelke mélyén ma-



radt valami, amit érzett, látott, hallott, de kifejezni nem tudott: "Hidd el nekem, igaz lelkemből mondom: nagy fölösleg a beszéd. Ami legjobb bennünk, az úgyis mindig kimondhatatlan marad, önnön mélyén pihen, mint a gyöngy a tenger fenekén."<sup>28</sup> Az ember - vallotta a neoclassicismo idealistico olasz költője, Ugo Foscolo - lelkében hordoz valami kifejezhetetlen, titkos érzést az univsum harmóniájáról.

"A világmindenség harmóniája, amelyről az embereknek titkos sejtelmük van, jelen van életükben, jóllehet kifejezni nem tudják." A kései neoklasszicizmus egyik legnagyobb irodalmi alkotása, a Keats Hyperionjához hasonlóan befejezetlen és töredékes Le Grazie első soraiban Foscolo az istennők ajándékáról, az "arcana armoniosa melodia pittrice"-ről írt.<sup>29</sup> Keats az ineffabilét a görög váza képével, a muzsikáló szép görög ifjúval érzékelteti:

Édes a hallott dal, de mit a fül  
meg sem hall, még szebb: halk sipocska, zengd!  
Ne testi fülnek! gyöngyözd remekül  
lelkembe ritmusát, mely csupa csend!<sup>30</sup>

/Tóth Árpád fordítása/

J e g y z e t e k

- 1 Crousaz, Jean-Pierre: *Traité du beau*, 1714.  
Du Bos, Jean-Baptiste: *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, 1719.  
André, Yves-Marie: *Essai sur le Beau*, 1741.  
Batteux, Charles: *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1746.
- 2 Shaftesbury, A. Ashley Cooper: *The Moralist*, 1709.  
Hume, David: *Of the Standard of Taste*, 1757.  
Burke, Edmund: *Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757.
- 3 V.ö.: Grappin, Pierre: *La Théorie du Génie dans le pré-classicisme allemand*, Paris, 1952. p. 99.
- 4 V.ö.: Garin, Eugenio: *L'umanesimo italiano*. Roma-Bari, 1978.  
Klaniczay Tibor: *A manierizmus esztétikája*. In *Magyomá-nyok ébresztése*. Bp. 1976.
- 5 Bellori, Giovan Pietro: *Vite de' Pittori Scultori et Architetti moderni*. Roma 1672. pp. 4-5.
- 6 Bellori, i.m. p. 20.
- 7 V.ö.: Ulivi, Ferruccio: *Scheda sul Gravina e l'estetica neoclassica*. In *Il visibile parlare*. Caltanissetta-Roma, 1978. p. 290.  
továbbá: *È la natura in varie guise dall'ingegno ed industria umana rassomigliata in vari e diversi artifici, che tutti sono immagini della natura; ed essendo essa e tutto l'universo, con quanto nel suo grembo raccoglie, un'impronta della divina idea, la di cui somiglianza s'imprime nelle cose, come figura in cera, perciò con verità non meno che con sottigliezza Dante chiamò l'arte nipote di Dio*. Gravina, Gianvincenzo: *Scritti critici e teorici a cura di Amadeo Quondam*. Roma-Bari, 1973. p.54.
8. U.o.
- 9 V.ö.: Wellek, René: *A History of Modern Criticism: I, The Later Eighteenth Century*. New Haven, Yale University Press, 1955.
- 10 Gravina, Gianvincenzo: *Della Ragion poetica a cura di Giulio Natali*. Lanciano, 1933. pp. 62-63.

- 11 L'Idea /'une idée factice'/, originata dalla natura /'qui résulta de tous ces traits - de plusieurs beautés existantes - réunis'/ supera l'origine /'peindre une beauté parfaite' - 'former un tous exquis ... plus parfait que la Nature elle-même'/ e fassi originale dell'arte /'et cette idée fut le prototype ou le modèle de son tableau'/ vö.  
Panofsky, Erwin: Idea. Contributo alla storia dell'estetica. Firenze, 1973. pp. 22-24, 83, 161-163.
- 12 Batteux, Charles: Les Beaux-Arts réduits à un même principe. Paris, 1773. /repr. Genève, 1969/, p. 141.
- 13 Alberti, Leon Battista: Della Pittura, 1436.  
Dolce, Lodovico: Dialogo della pittura, 1557.  
Zuccari, Federico: Idea de' Pittori, Scultori, ed Architetti, 1608.  
Belli, Giovan Pietro: Idea ... 1672. /publ./
- 14 Winckelmann, Johann Joachim: Művészeti írások. Bp. 1978. p. 16.
- 15 Winckelmann: i.m. pp. 16-17.
- 16 Eckermann, Johann Peter: Beszélgetések Goethével. Bp. 1956. p. 151.
- 17 V.ö.: Cassirer, Ernst: La filosofia dell'Illuminismo. Firenze, 1944. p. 420.
- 18 Wittkower, Rudolf: La teoria classica e la nuova sensibilità. "Sensibilità e razionalità nel Settecento", a cura di Vittore Branca. Firenze, 1967. pp. 16-7.
- 19 Burke: i.m.
- 20 Wittkower: i.m. pp. 17-18.
- 21 Grappin: i.m. p. 14.
- 22 V.ö.: Wittkower: i.m.
- 23 Descartes, levél Marsenne-nek 1641. idézi Cassirer: i.m. p. 389.
- 24 Varchi, Benedetto: Libro della beltà e grazia, 1543.  
Danti, Vincenzo: Trattato delle perfette proporzioni, 1567.
- 25 V.ö.: Klaniczay: i.m. p. 359.
- 26 idézi Wittkower: i.m. p. 13.
- 27 U.o.

28 Hölderlin, Friedrich: Versek - Levelek - Hüperión - Empedoklész. Bp. 1961. p. 210.

29 a kérdésről olasz vonatkozásban, ld. Binni, Walter: Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento. Firenze, 1963.

30 Az idézet eredetiben:

Heard melodies are sweet, but those unheard  
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;  
Not to the sensual ear, but, more endear'd,  
Pipe to the spirit ditties of no tone:

Neményi Kázmér

ÚJ SZEMPONTOK AZ OLASZ DEKADENTIZMUS ÉRTÉKELÉSÉBEN

Az olasz dekadentizmusnak, ennek az európai "dekadens" művészetekkel kapcsolatot felmutató, a sajátos olasz kulturális fejlődés következtében mégis inkább önálló, nemzeti jellegű művészeti irányzatnak újjáértékelése, illetve az újjáértékolés igénye a fasizmus utolsó éveiben alakult ki. A dekadentizmus új megközelítését elsőként Walter Binni: La poetica del decadentismo /1936/ című tanulmányában találhatjuk. Binni esztétikai és történeti szempontok alapján kísérletet tett mind a gentilianus, mind a crocei értékrend felülvizsgálására a dekadentizmussal kapcsolatban, s ezzel elindította azt a kritikai-irodalomtörténeti folyamatot, amely a századforduló olasz kultúrájának teljes revízióját eredményezte. A dekadens irodalom új szempontú megközelítése beletartozik tehát abba az 1945-tel kezdődő kritikai hullámba, amelyben - elsősorban marxista irodalomtörténészek munkásságának köszönhetően - az egész olasz kulturális örökség komplex vizsgálata folyik, s amely folyamat napjainkig tart.

Az olasz dekadentizmus-kutatás ennek következtében átfogó kritikai vizsgálat része, amelyben azonban - elsősorban a vizsgált kor közelsége, valamint a dekadentizmus politikai aspektusai miatt - ideológiailag ellen-

tétes szempontok erősebben ütköznek, mint az olasz irodalom korábbi korszakaival kapcsolatban.

Az olasz dekadentizmusnak, mint kulturális-irodalmi jelenségnek kérdései ugyanis nemcsak a mai, hanem a 20-30-as évek idealista irodalomtörténészeit is foglalkoztatták, nem is szólva a kortárs - századforduló - irodalomkritikájáról. Ennek következtében az újjáértékelés igénye nem azért lépett föl, mintha a dekadentizmus kritikailag feldolgozatlan lett volna, hanem azért, mert a dekadentizmust - és elsősorban annak három fő képviselőjének tekintett D'Annunziót, Pascolit és Fogazzarót - irodalomtörténetileg teljesen lezártak, életműüket feldolgozottnak, rendszerezettnak tekintették. Amikor tehát az olasz dekadentizmus átértékeléséről beszélünk, szem előtt kell tartanunk, hogy a kritikai érdeklődés nem új tények feltárására, hanem elsősorban elméleti, esztétikai és ideológiai kérdések tisztázására irányul.

A következőkben azon kérdés-köröket jelezzük röviden, amelyek a dekadentizmussal kapcsolatban a mai olasz irodalomtörténetben felmerültek.

Mint már utaltunk rá, a fasiszta korszak alatti irodalomtörténet a dekadentizmus-kutatásokat szinte kizárólag a már említett három író /D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro/ művészetének vizsgálatára szűkítette le, s az irányzat fő vonásait, esztétikai jellemzőit majdnem kizárólag az ő művészetük alapján határozta meg. E módszer következménye természetesen leegyszerűsített általánosságok, hamis sztereotípiák elterjedése lett, melyek

közül meg szeretnénk említeni néhányat. Azzal, hogy a dekadentizmust mint irányzatot teljesen azonosították a már említett három művész munkásságával, természetesen "fénykorát" is azonosnak tekintették D'Annunzio, Pascoli és Fogazzaro sikereinek évtizedeivel: így a dekadens-hullám időbeni kiterjedését D'Annunzio: Il piacere /1889/ című művének megjelenése és a Futurista Kiáltvány /1909/ közzététele közötti időszakra korlátozták. Tekintettel arra, hogy az európai irodalmakban általában, de elsősorban az olaszhoz közelálló francia irodalomban az un. dekadens-áramlat a nyolcvanas években zajlott le, dekadens motívumok, szemlélet feltűnését D'Annunzio, Pascoli költészetében nem az olasz költészet belső fejlődésének, hanem kizárólag idegenből való kölcsönzésnek, a kozmopolita szellem megnyilvánulásának is tulajdonították. Mintegy fél évszázadig figyelmen kívül maradt, hogy az olasz dekadentizmusnak hazai előzményei voltak /scapigliatura lombarda/, s hogy utóélete jóval tovább terjedt, mint a futuristák feltűnése /a crepuscolarismo-ig/. A dekadentizmusnak időben, néhány költőre és elsősorban a költészetre való leszűkítése azzal a következménnyel is járt, hogy a századfordulóban feltűnt, két világirodalmi szempontból is jelentős olasz prózaíró, L. Pirandello és Svevo művészetét nem illesztették be a dekadens vonulatba, előbbi kizárólag drámaíróként kezelve, utóbbit teljesen figyelmen kívül hagyva.

Látszólag csak terminológiai probléma, lényegét

tekintve mégis inkább értékitélet húzódik meg a dekadentizmusnak az olasz irodalomtörténet szótára szerint pejorativ értelemben való használata mögött. /A dekadensnek a hanyatlóval való társítása olyannyira sablonná vált, hogy még a második világháború utáni marxista kritikában is fel-feltűnik./ A dekadentizmusnak a költő és a költészet hanyatlásával való azonosítása mindenek előtt Benedetto Croce-től indult el. Croce több, erősen vitatható tanulmányt vagy inkább pamfletet írt G. Pascoliról. Pascoli költészetét nemcsak a "tisztá művészet", a "poesia-non poesia" merev kategóriái alapján marasztalta el, hanem azon az erősen vitatható alapon is, hogy - szerinte - az olasz irodalom utolsó nagy, harmonikus életművet létrehozó költője Giosué Carducci volt, utána az olasz költészet hanyatlásnak indult. Kortárs költőkről írt kritikáiban a "Carducci-mérocét" alkalmazva, minden olasz költőt hanyatlónak, alacsonyabb értékűnek bélyegzett meg, sőt azt is hirdette, hogy az olasz irodalomban nemcsak az utolsó "nagy költő", hanem az utolsó "egészséges" költő is Carducci volt, őt a modernnek, a "beteges, elfajzott dekadensek" követték. Azt hisszük, nem kell külön hangsúlyozni, hogy olyan tekintélynek, mint B. Croce véleménye még akkor is kritikusok nemzedékének szemléletét befolyásolta, ha ez a vélemény - enyhén szólva - nagyon is egyoldalú volt. Mindezek következtében a huszadik század első felének olasz irodalomtörténetében a dekadentizmus úgy jelenik meg, mint az olasz



irodalom egy rövid epizódja, amelyben nagyon sok a nemzetietlen, és a negatív vonás. Ezt a szemléletet kellett a második világháború utáni kutatóknak kiigazítani. Ezek a kutatások tehát az olasz dekadentizmus periodizálására, esztétikájának pontos meghatározására, filozófiai irányzatokkal való kapcsolatainak kimutatására irányultak.

Ami a periodizálást illeti, a módosítás annak az új szempontnak figyelembe vételével történt, amelyre marxista kutatók - elsőként A. Gramsci - mutattak rá. Ezek szerint dekadentizmus és verizmus kapcsolatának új mozzanatait figyelembe véve kell a dekadens hullám feltűnésének időpontját megállapítani. A korábbi álláspont/ok/ szerint a dekadentizmus idealista filozófiai alapon álló reakció volt a pozitivistá töltésű naturalizmusra. A kérdés több jeles szakértője /W. Binni, N. Sapegno, C. Salinari, G. Petro-  
nio/ több tanulmányban vonta kétségbe ezt az álláspontot, kimutatva, hogy a dekadentizmus és a verizmus csak esztétikájuknak extremitásaiban állnak szemben egymással, nagyon sok azonos vonásuk is van. Hiszen maga a verizmus teoretikusa, 1898-ban kiadott Gli ismi contenporanei című munkájában kénytelen tudomásul venni: "Tutto il contenuto e possibile a patto che egli prenda forma vitale per via dell'immaginazione creatrice", amely kétségtelenül bizonyítja, hogy maga L. Capuana is kénytelen tudomásul venni a dekadens esztétika bizonyos elemeit.

A dekadens hullám új periodizálásának jegyében került sor a Cronaca bizantina, a mozgalom első elméleti

folyóiratának kritikai feldolgozására. A folyóirat, melynek korábban figyelembe nem vett, jelentős szerepe volt a dekadentizmus esztétikájának kidolgozásában, maga köré gyűjtötte a korszak szinte valamennyi jelentős költőjét, íróját, még magát G. Carduccit is, akinek egyik verséből vett idézet szerepelt a címlapon:

Impronta Italia domandava Roma,

Bisanzio essi le han dato.

A címben szereplő "Bizánc" kétségtelenül utal a folyóirat "dekadens" jellegére.

A Cronaca bizantina teljes anyagának feldolgozása véglegesen tisztázott néhány kérdést. A folyóirat alapításának éve: 1881. A dátum egyben az olasz dekadentizmus kezdetének időpontja is, majd egy évtizeddel korábbi tehát, mint az irodalomtörténetben addig általánosan elfogadott volt. Az olasz dekadentizmusnak, mint kulturális jelenségnek meghatározását illetően a figyelem a korábbi - elsősorban poétikai - szempontoktól a jelenség kulturológiai szempontjainak figyelembe vétele felé fordult. /Elsősorban G. Petronio kutatásainak köszönhetően./

Az új szempontok következetes érvényesítése szerint a dekadentizmust az olasz irodalomban nem szabad csak esztétikai kategóriaként értelmezni, hanem olyan kulturális modellnek kell tekinteni, amelyben a művész és társadalom, művész és alkotás viszonya a modern kor által felvetett kérdések alapján rendeződik át. Az olasz irodalomban a dekadensek hirdették meg elsőként - még ha bizonyos el-

lentmondásokkal is - hogy a művészet nem más, mint az alkotó munka produktuma, ugyanolyan árucikk, mint a kapitalista társadalom egyéb termékei. A művészet áru-jellege természetesen az "eladhatóság" kérdését is felvetette, s így a művésznak először kellett szembenéznie "fogyasztójával", az olvasóközönséggel is. A kérdésnek már csak a felvetése is döntő szemléletbeli változást jelent a XIX. század olasz irodalmárainak mentalitásához viszonyítva. Az olasz irodalom ugyanis még akkor is, amikor kimutatható társadalmi hatása volt - pl. a Risorgimento nemzeti romantikájában - mereven kitartott "elitjellege" mellett, az irodalom fogyasztói, az olvasók rendkívül szűk réteget jelentettek. A dekadentizmusnak egy egész korszak kultúráját befolyásoló tényezőként való értelmezése alapján több olyan kérdésre is választ lehetett kapni, amelyre korábban magyarázatot nem találtak. Többek között feloldható a látszólagos ellentét a dekadens hullám két legjelentősebb költője: G. D'Annunzio és G. Pascoli között. D'Annunzio ugyanis, aki a nietzschei felsőbbrendű-ember koncepciót alapul véve, kialakította a "felsőbbrendű olasz nemzet" nacionalista tézisé, aki műveiben a művész kivételes társadalmi helyzetét hirdeti, misztikumra fokozza a reneszánsz szépség-eszményt, látszólag távol áll attól a G. Pascolitól, aki vele szemben a "kisgyerek" poétikát hirdeti, aki a "felsőbbrendű nemzettel" szemben a "proletár-nemzet" tézisére dolgozza ki. Holott a mai értelmezés szerint a két költő elvei, poétikája tulajdonképp azonos eredetűek: a dekadens költő i-

deológiai, morális alapállásának közös eredetű megnyilvánulásai. D'Annunzio bonyolult költői világának egyik fő jellemzője az állandó változtatás-képesség, a felsőbbrendű ember mítosza mellett Pascoliéhoz hasonló tolsztojánus humanizmus is megtalálható nála. Míg D'Annunzio a művész szerepét mitizálja, ugyanúgy misztikus elemekkel ruházza fel Pascoli a vidék kisparasztjait és kispolgárait, s őket ugyanúgy szembeállítja a parazita arisztokráciával és a korrupt kapitalizmussal, mint D'Annunzio. Pascoli pacifizmusa ugyanolyan felületesen általános, mint D'Annunzio felsőbbrendű nemzet-koncepciója. D'Annunzio nacionalizmusa a hódító háború eszméjét propagálja, Pascoli nacionalizmusa a "proletár nemzetet" - az olasz népet - kivonja az osztályharc szabályai alól, s ezzel tulajdonképp ugyanazt a politikai célt szolgálja. Eltérő poétikájuk, eszméik tulajdonképpen ugyanannak az éremnek különböző oldalai.

Az olasz dekadentizmus képviselőire általában jellemző újító szándékuk, a fennálló politikai rendszerrel szembeni elégedetlenségük. Elégedetlenségük, türelmetlenségük /amely korántsem forradalmi/ oka annak felismerésére, hogy az olasz értelmiség, amely a Risorgimento társadalmi és politikai bázisát adta, az új állam létrejötte után jelentőségét, vezető szerepét elveszítette. Ennek felismerése ösztönzi őket, új, polgári olvasóközönség megnyerésére, akiknek "vezetői" kívánnak lenni, határozottan bírálva az őket kisémmiző liberális-kapitalista rendszert. A dekadensek elégedetlenségük által hajtva művész és társadalom új struk-

túrát keresik, ehhez sokszor a meghökkentés eszközeként avantgard jellegű kifejezésformákat használnak fel. Mindez azt a célt szolgálja, hogy a művésznak társadalmi szerepe felértékelődjék. E cél érdekében folytatják hangos vitáikat romantika és verizmus ellen, az új költői modell is ennek a szellemében születik meg. Vallják, hogy kizárólag a költészet képes kapcsolatot teremteni ember és világ között, s nem a politikus, vagy a pozitivista kultúrában fetisizált tudós, hanem egyes-egyedül a művész, a költő képes a szellem új, ismeretlen területeit feltárni.

Ezek a világos elvek tehát nem egy-két művész egyéni állásfoglalásai, hanem olasz költők, írók egész nemzedékének meggyőződését fejezik ki. A bizonyító anyagot a kutatók a Cronaca bizantina anyagának kritikai feldolgozása útján mutatták ki. Az olasz irodalomtörténetben általánosan elfogadott volt pl. hogy a "bellezza" D'Annunzio által felfedezett és népszerűsített dekadens esztétikai kategória. A folyóirat feldolgozása kimutatta, hogy a híres regény /Il Piacere/ megjelenése előtt általánosan használt, vitatott és többnyire elfogadott volt ez a "szépség-ideál", amelyet a költők egész sora természetes motívumként használt fel. A "bellezza" a dekadensek értelmezésében nem merő platonizálás, hanem a szépségnek olyan kultusza, amelyet a "harcos esztétáknak" /esteti militanti/ minden erővel hirdetni és terjesztetni kell. S végül a szintén D'Annunzionak tulajdonított háború-harc költői motívum,

/mint az olasz dekadens művészet egyik aspektusa/ sem az ő felfedezése: dekadens költők kelléktárában már a nyolcvanas évek elején megtalálható.

A felsorolt példákból kitűnhet, hogy a mai kutatások alapvetően módosították az olasz irodalomtörténet dekadentizmus-képét. Megállapítható, hogy a dekadens hullám a nyolcvanas évek elején kezdődik Olaszországban, azonos időben a francia dekadensek jelentkezésével. Mindez természetesen a franciából való átvétel kérdését is megkérdőjelezi. Sok esetben azok a motívumok, melyek eddig idegenből való átvételnek tűntek, tulajdonképpen az olasz költészet belső, autonóm fejlődésének következményei.

A dekadens, dekadentizmus terminusokat tehát az olasz költészet vonatkozásában sokkal szélesebb értelemben kell használni, mint egyéb európai irodalmakra vonatkozóan.

A dekadentizmus költői vetik fel elsőként az olasz irodalomban költő és társadalom, irodalom és olvasóközönség kapcsolatának kérdéseit, amelyek a huszadik században az irodalom többször visszatérő - de meg nem oldott - kérdései maradnak. A dekadentizmus-kutatások új eredményei meggyőzően bizonyítják, hogy az olasz dekadentizmus egyáltalán nem a költészet és irodalom "hanyatlását", hanem az új olasz állam kultúrájának egyik legvirágzóbb szakaszát jelentik.

Szabó Tibor

AZ OLASZ RENESZÁNSZ ÉS AZ ÉRTELMSÉG KOZMOPOLITA

JELLEGE GRAMSCI BÖRTÖNIRÁSAIDAN

"Az értelmiség tévedése  
abban áll, hogy azt hiszi: le-  
het tudni megértés és különösen  
érzés és lelkesedés nélkül,  
azaz hogy értelmiségi az, aki  
elkülönül és elszakad a néptől."

/A. G./

Az olasz irodalom a Trecentóban világirodalmi je-  
lentőségű költőket, írókat tudott felmutatni. Dante, Pet-  
rarca és Boccaccio hosszú időre kijelölte és megszabta a-  
zokat a kereteket, amelyeken belül a későbbiek során az  
európai nemzeti irodalmak mozogtak. A feudalizmusból ki-  
növő, a polgárság hangján szóló irodalmi teljesítmények  
Itáliát a reneszánsz idején Európa vezető, szellemi hege-  
móniát gyakorló országává tették. Az ezután bekövetkező  
hanyatlás társadalmi-politikai okai nagyrészt ismertek és  
az egységes Itália megteremtésének elmulasztására vezet-  
hetők vissza. Az irodalom szerves fejlődése is megtörik  
és csak a XIX. században produkál újból európai méretű  
irodalmárokat.

E sajátos itáliai fejlődés háttérében igen össze-

tett problémák húzódnak meg, amelyek vizsgálata fontos, ha az olasz irodalom fejlődésének történeti vonulatát a maga realitásában akarjuk megérteni. Kulcskérdés e tekintetben az itáliai reneszánsz, amelynek megértésétől nagymértékben függ egész reneszánsz-értelmezésünk is. A reneszánsz fogalmának meghatározása ugyanis - ahogy Klaniczay Tibor több munkájában kifejti<sup>1</sup> - csak a differenciálás, mint alapvető módszertani elv segítségével történhet.

Az olasz reneszánsz fejlődésének vizsgálatában - B. Croce és A. Gramsci kutatásai nyomán - legalább két olyan jelentős vonást tudunk megemlíteni, melyeket a hazai irodalomkutatásban kevésbé hangsúlyoznak, de amelyek igen lényegesek az olasz irodalom és kultúra további fejlődése vonatkozásában. Az egyik az olasz értelmiség /írók, költők, festők, szobrászok, építészek, utazók, condottieri stb./ kozmopolita funkcióját illeti, a másik pedig a népi-nemzeti kultúra elterjedésének /más összefüggésben: a Reformációnak/ a hiányát.

Croce Storia dell'età barocca in Italia című könyvében figyelemreméltó megjegyzést tesz az olasz reneszánsz irodalomról és Reformációval való kapcsolatáról. "A reneszánsz mozgalom - írja - arisztokratikus, szűk körű maradt és Itáliában magában, amely szülőanyja és táplálója volt, sem lép ki az udvari körökből, nem hatol le a népig, nem válik szokássá, vagy 'előítéletté', vagyis kollektív meggyőződéssé és hitté. A Reformációnak ellenben megvolt ez a népet átható eredménye, de belső fejlődés-



dósónek késésével fizette meg azt, éltető csirájának lassú és többször megszakított érlelődésével."<sup>2</sup> Croce tehát elemzései nyomán úgy látta, hogy a reneszánsz nem tekintendő népi jellegű mozgalomnak, hanem egy olyan, elit értelmiség szűk körében elterjedt kultúrájának, amelyen belül az értelmiség tudatosan elkülönült a néptől, - lehetetlenné téve így minden társadalmi és szellemi egységesedést. Tulajdonképpen a reneszánszsal indul el az európai kultúrában - tehát szerintünk nemcsak Itáliában, hanem máshol, pl. Franciaországban is - az értelmiség és a nép közötti szakadás, amely a későbbi társadalmi, filozófiai és irodalmi fejlődésre is rányomja bélyegét. Croce Poesia popolare e poesia d'arte című munkájában azt is kimutatja, hogy ez nincs ellentétben azzal, hogy a vulgáris nyelvek bizonyos mérvű elterjedésével kialakult népies irodalom, népi költészet ne élne tovább. A reneszánsz jellegzetességét azonban szerinte nem ez adja.<sup>3</sup>

Gramsci a börtönben annotálja Crocének ezen írásait és úgy véljük: helyesen, egyetért Crocével a reneszánsz arisztokratikus jellegének megítélésében. Igazat kell adnunk Crocének, ha Michelangelóra gondolunk, aki igen szeretett előkelő, nemesi családhoz való tartozására hivatkozni: "Noi siamo cittadini discesi di nobilissima stirpe." Vagy gondoljunk csak Bombóra, az irodalmi nyelv szabályozójára, a petrarchizmus elindítójára, aki Prose della Volgare lingua című munkájában így ír: "Non è la moltitudine quella che alle composizioni di alcun secolo dona grido e

autorità, ma sono pochissimi uomini ..." A sort még folytathatnánk.

Gramsci természetesen nem volt reneszánsz-kutató specialista, bár jól ismerte az alapvető reneszánsz-értelmezéseket: különösen Burckhardt és Toffanin elképzeléseit. Ninos nála teljes reneszánsz-interpretáció, a börtönkörülmények miatt erre nem is volt lehetősége. Kiinduló pontja a XX. század elejének körülményeiben keresendő. A feladat az 1920-as és 30-as években az volt, hogy az olasz viszonyokat figyelembe véve egységes nemzettudatot hozzanak létre, olyan "szellemi és erkölcsi reformot", amely a társadalom reális egységesedését eredményezi. A reneszánsz ebben a tekintetben Gramsci előtt analógnak mutatkozik, s az elemzést, a reneszánsz bírálatát is ebből a szempontból végzi.

Bírálja például Croce Reformációról és Ellenreformációról vallott nézeteit. Croce ugyanis elítéli a reformációs mozgalmat, mint amelynek "félelmetes következményei" lettek: polgárháborúk, vallásháborúk; ezzel szemben magasztalja az Ellenreformációt, amely szerinte mintegy szintézisként "megőrizte a reneszánsz kultúrát".<sup>4</sup> Ezzel szemben Gramsci az Ellenreformációt negatív jellegűnek, a Reformációt pedig a népi kultúra, a népies irodalom kialakításában alapvetőnek tartja. Kétségek nélkül ebben a kérdésben is megnyilvánul a két gondolkodó világnézeti-filozófiai különbsége: míg Croce főként a társadalom viszonylag "nyugodt" fejlődési szakaszát tartja jelentős értéktermelőnek,

s a kultúra igazi letéteményeseinek a nagy értelmiségieket; addig Gramsci a forradalmi időszakot preferálja, amelyben a nagy néptömegek tudatosulása is végbemegy: a sensu comune magasabb szintre emelése következik be. Így történhet meg, hogy Gramsci - bár láthatóan Crocéból indul ki- mégis eltér tőle a reneszánsz megítélésében: Machiavelli nyomán ő is azt keresi, szükséges volt-e az olasz egység elmaradása, és a modern korban ebből milyen következtetéseket lehet levonni.

#### 1. Az olasz reneszánsz társadalmi ellentmondásairól.

Gramsci a Börtönfüzetekben szakítani kíván azzal a retorikus és eléggé sematikus tétellel, miszerint a reneszánsz a kapitalizmus "fényes" hajnala, a feudalizmusból a kapitalizmusba való átmenet időszaka, amely "osódálatos" dolgokat hozott létre. Talán néha túlságosan is kemény kritikával illeti e kulturális tradíciót és azt igyekszik bizonyítani, hogy a reneszánsz nagy társadalmi ellentmondásokat takaró és elindító "alapját vesztett felépítmény". Az olasz társadalom ekkor már Gramsci szerint rég nem a saját alapján fejlődött: a comunéken belül megindult harcokkal egy gazdasági társadalmi recesszió következik be, az akkumulációs lavina megáll, megtorpan s a társadalomban a refeudalizáció tendenciája erősödik fel.<sup>5</sup> Ennek az itt nem részletezendő körülménynek a hatására torpant meg Gramsci szerint az olasz társadalmi fejlődés, de - tehetnénk hozzá - nemcsak az olasz, hanem más országok fejlődésé-  
re.

dése is. Ami az olasz helyzetben speciális Gramsci szerint, hogy ez a gazdasági-társadalmi visszaesés az állami élet megszervezésére igen kedvezőtlenül hatott. Az állam megmaradt ún. "gazdasági-korporatív" szakaszban, amelyben a legfőbb feladat az alap homogén jellegének megteremtése. Mivel azonban ez a vállalkozás sikertelen maradt, az állam nem volt képes átlépni fejlődésének "politikai" szakaszába, azaz nem volt képes a "nemzeti értelmiséget" megteremteni, amely viszont lehetővé tette volna az egységes nemzettudat és ezzel együtt az egységes nemzeti állam létrehozását. A regresszív társadalmi alap tehát a felépítmény egy sajátos progresszióját határozta meg: a kozmopolita értelmiség kultúráját.

## 2. Az olasz értelmiség kozmopolita funkciója.

E jelenségekhez - Gramsci elemzése szerint - főként két tényező járult hozzá: először is, hogy a polgárság nem vált nemzetivé, csak községi, regionális polgárság maradt, másrészt pedig az egyház, a Pápai állam, amely megőrizte a középkori univerzalizmusát, a nemzetfölöttiségre ösztönözte híveit. A nemzetietlenség /anazionalità/ kihatott az egész állami életre, irodalomra, kultúrára. "Történelmileg - írja Gramsci - ez a nemzetközi funkció volt a nemzeti és állami gyengeség oka: a képességek fejlődése nem a nemzeti szükségleteknek megfelelően következett be, hanem a nemzetközieknek megfelelően, az értelmiség technikai specializálódásának folyamata ezért nemzeti

szempontból abnormális utakat követett." <sup>6</sup> Az értelmiség nem tudott azonosulni saját népével és így Itáliában negatív szerepet játszott. "A reneszánszot - írja - egy olyan történelmi folyamat kulturális kifejeződéseként értelmezhetjük, amely során Itáliában egy új, európai szintű értelmiségi osztály alakul ki, amely osztály két részre oszlik: az egyik Itáliában kozmopolita funkciót gyakorolt a Pápai állammal kapcsolódott egybe és reakciós jellegű volt; a másik külföldön politikai és vallási menekültekből formálódott ki és progresszív /kozmosopolita/ funkciót gyakorolt azokban az országokban, ahol letelepedett, vagy részt vett - mint technikai elem a hadseregben, a politikában, a mérnöki hivatásban - a modern államok megszervezésében." /Q. 1910./ Meg kell mondani, hogy itt Gramsci nem elsősorban a humán értelmiségről beszél, hanem az ún. technikai értelmiségről, amelynek szerepe lehet az állami egység megteremtésében. Az értelmiség negatív szerepét tehát így kell értelmezni nála, hiszen kiszélesíti a fogalmat: "Értelmiségin - írja - nemcsak az így általánosan elnevezett rétegeket kell érteni, hanem általában azt az egész társadalmi tömeget, amely tág értelemben szervező funkciót lát el, akár a termelés, akár a kultúra, akár politikai-adminisztratív területen." /Q. 37./

Gramsci szerint a nemzetiotlenséghez ezen túl még a továbbélő antik kulturális hagyomány is hozzájárult. "Igaz tehát - írja - hogy az olaszokban a római és közép-

kori univerzalitás hagyománya akadályozta a nemzeti /polgári/ erők kifejlődését, azaz a nemzeti erők csak a francia forradalom után váltak nemzeti erővé." /Q. 589./ S ezt a Divina Commedia és a Petrarca kommentátor Cristoforo Landino szavaival is alátámaszthatjuk: "È necessario esser latino, chi vuol essere buon toscano."

Az egyház szerepét Gramsci jelentősnek ítéli meg az olasz értelmiség kozmopolita funkciójának felorósításában: "Az egyház - írja - kétféle módon járult hozzá az olasz értelmiség elnemzetietlenedéséhez: pozitívan mint olyan egyetemes szervezet, amely személyzetet készít elő az egész katolikus világnak és negatívan, emigrálni kényszerítve azokat az értelmiségieket, akik nem akarták magukat alávetni az ellenreformáció rendjének." /Q. 809./

Ebből következik Gramsci kissé pesszimistán hangzó - de történeti tényekkel alátámasztható - következtetése: miközben az olasz értelmiség megtermékenyítette az európai nemzeti kultúrát, addig Itáliában nem volt szükség olasz, nemzeti értelmiségre, Machiavelli Fejedelme is utópia maradt, mert nem olasz, hanem európai igényeket fejezett ki.

### 3. Az olasz irodalom nem népi-nemzeti jellege.

Többek között az egységes nemzeti jellegű felépítmény megteremtésének elmulasztása következtében Itáliában nem volt sem vallási, sem népi Reformáció. Tudjuk, volt kísérlet az értelmiség elkülönülésével, kozmopolitizmusá-

val szembeni ellenállásra - gondoljunk csak a Savonarola-féle törekvésre, vagy az irodalomban Pulcra, Boiárdóra, Polizianóra, vagy Ruzzantére -, de ezek a polgári társadalom fejletlensége következtében végül is nem voltak döntő jelentőségűek.<sup>7</sup> Így Itáliában hiányzik a reneszánszra általában jellemző - Klaniczay Tibor által felrajzolt - négy fázisból az igen jelentős harmadik: a Reformáció, a reneszánsz irodalomnak és művészetnek ekkor kellene kiteljesednie Itáliában.

Gramsci ezek után a népi-nemzeti elem meglétének vonatkozásában tekinti át az olasz irodalom néhány fejezetét és alkotóját. E tekintetben igen jelentősnek tartja Goldoni munkásságát. Goldoni komédiáiban ugyanis Gramsci szerint a nép a maga valóságában, szokásaiban, nyelvében hűen van ábrázolva. Nem ilyen pozitív a hagyományosan népiesnek elkönyvelt Manzoni, vagy a vorista Verga megítélése. Crocát nemzeti jelenségnek tartja, aki jelentős mértékben hozzájárult az olasz kultúra provincializmusának felszámolásához, de magatartásában Crocót is jellemez egyfajta kozmopolitizmus, s ezért egy helyen Crocót "reneszánsz embernek" nevezi Gramsci. /Q. 867./

#### 4. Néhány következtetés.

Hangsúlyozni szeretnénk, hogy Gramsci a reneszánszról nem kíván átfogó képet adni: csak abból a szempontból vizsgálja az olasz irodalom, kultúra és társadalom történetét, hogy abban mennyire fedezhető fel a nemzeti, illet-

ve a népi elem. Croce nyomán ű is arra a következtetésre jut, hogy a kiemelkedő értelmiségiek /humán és technikai értelmiségiek/ alapvetően meghatározták a kor irodalmi, művészeti arculatát. Gramsci azonban Crocén túlmutatva negatívnak ítéli ezek hozzájárulását az olasz egységesedés ügyéhez. Természetesen Gramsci tisztában volt vele, hogy az olasz értelmiség Petrarcoától kezdve igyekezett felszítani a hazafias érzést, a patriotizmust. Gramsci problémája az, hogy történelmi és kultúrtörténeti elemzései során látja: ez a törekvés nem tudott hatékony erőként működni a történelemben. Számára a feladat nem a népre-nemzetre hivatkozó értelmiségi csoport kialakítására, hanem a nép-nemzettel azonosulni tudó, széles látókörű és bázisú értelmiségi osztály megteremtése, amely meghozná Olaszországnak, az állami egységen túl, az erkölcsi és szellemi egységet, s megvalósítaná a XX. században a népet és értelmiséget egy nemzetté kovácsoló "modern Reformációt". Az olasz események ismeretében úgy véljük: ez nem is anakronizmus.



J e g y z e t e k

- 1 A reneszánsz fogalmának értelmezésében mi Klaniczay Ti-  
bor felfogásából indulunk ki. Lásd: A reneszánsz korsza-  
kolása és értelmezése, in: Hagyományok ébresztése, Szép-  
irodalmi, 1976. Bp.; és Reneszánsz, in: Helikon, 1978.  
4. sz.
- 2 B. Croce: Storia dell'età barocca in Italia, Laterza,  
1929. Bari, pp. 11-12. - Ebben a szellemben írja Klausor  
Arnold, hogy "... a zseni válik a reneszánsz eszményké-  
pévé." in: A művészet és irodalom társadalomtörténete,  
Gondolat, I-II. köt. 1980. I. köt. p. 273.
- 3 B. Croce: Poesia popolare e poesia d'arte: studi sulla  
poesia italiana dal Tre al Cinquecento, Laterza, 1933.  
Bari .
- 4 B. Croce: Storia dell'età barocca in Italia, id.mű.  
pp. 12-14.
- 5 Az utóbbi időben erről részletesen írt: Altrichter Ferenc:  
Reneszánsz, reformáció, kartézianizmus című cikkében /Vi-  
lágosság, 1977. 8/9., 10., 12., sz.; Jánossy Ferenc: Az  
akkumulációs lavina megindulása című írásában, /Magvető,  
1979. Bp./; valamint P.O. Kristeller: Szellemi áramlatok  
a reneszánszban, Magvető, Bp. 1979. és J. Le Goff: Az ér-  
telmiség a középkorban című írásában. /Magvető, Bp. 1979./
- 6 A. Gramsci: Quaderni del carcere, I-IV. köt. Edizione cri-  
tica, curata da V. Gerratana, Einaudi, 1975. Torino, p.386.  
- A továbbiakban: Q.
- 7 E. Garin: L'umanesimo italiano, Laterza, 1973. Bari,  
pp. 226-228.

Sárközy Péter

FILOZÓFIA ÉS IRODALOM KAPCSOLÓDÁSA GRAMSCI

ELETMŰVÉBEN

A II. világháborút követő gyűjteményes Gramsci kiadások mindenki előtt megvilágították, hogy Antonio Gramsci esetében nemcsak egy kommunista politikus hősiességét kell számba venni, hanem egy olyan igen mély elméleti tevékenységgel, melynek eredményeképp gyökeres változás történt az olasz közgondolkodásban. Antonio Gramsci tanításai az ellenállási harcban többmillió tömegpárttá erősödött Olasz Kommunista Párt elméleti és gyakorlati fegyverévé válva végleges tényévé tették a marxizmus-leninizmus olaszországi elterjedését. A húsz évig tartó fasiszta diktatúra és a közel fél évszázados crocei-gentiliánus szellemi hegemonia után a halottnak hitt és hirdetett olasz marxista elmélet az ötvenes évek során, a hatvanas évek elejére igazi "közgondolkodássá" válhatott Itáliában. A Gramsci-életmű kiadásának előrehaladásával az is egyértelműen kirajzolódott, hogy az olasz marxista filozófus nemcsak a történelmi materializmus alapkérdéseinek, az olasz történelem, társadalom és politikai helyzet megítélésében lépett fel a liberális történelomszemléletnek és fő képviselőjének, Benedetto Crocónak bírálójaként, hanem Gramsci Croce-ellenes magatartása kiterjed a kultúra minden területére, tehát az irodalom és esztétika alapkérdései

nek megválaszolására is. Így nemcsak a Gramscsi életmű politikai-ideológiai szellemi öröksége körül folynak immár két évtizede nemzetközi viták a "hegemónia", a "történelmi blokk", az "értelmiségi kérdés", valamint az OKP ezekhez kapcsolódó stratégiájának kérdéseiről, hanem hasonlóképp külön tanulmányok, monográfiák foglalkoznak Gramscsi sajátos szociológiai irányultságú irodalom- és kultúrtörténeti szemléletével.<sup>1</sup> Az Irodalom és nemzeti élet című válogatás megjelenését követően /1949/ az olasz irodalomtörténet és irodalomkritika legjelentősebb alakjai vetették fel, hogy a XX. századi kultúrtörténetben a De Sanctis - Croce folytonosság helyett helyesebb az olasz polgári demokrata kritikától Gramscsig vezető folytonosságot feltételezni,<sup>2</sup> mely mind irodalomszociológiai irányultságában, mind egyes érdeklődési körökben /Pirandello értékelése, a futurista mozgalom történelmi szerepének meghatározása, egy új típusú Dante kommentár módszertani elveinek kidolgozása, az olasz kultúrtörténet periodizációja/ alapvető hatással volt a felszabadulás utáni olasz irodalomkritika és irodalomtörténeti kutatás új irányainak kialakítására. Igen komoly indítást adott a modern olasz irodalomelmélet kiformalódására a műalkotás Gramscsi által adott folyamatkénti értelmezése, a forma és tartalom dialektikus-történelmi kategóriaként való szemlélete, valamint az irodalmi műalkotások nyelvének történeti összehasonlító vizsgálata. Mindezek alapján a modern marxista olasz esztétika legjelentősebb képviselői, Antonio Banfi,

Galvano della Volpe, Gramscit tekintik előfutárunknak, ahogya modern olasz nyelvtudomány képviselői is, mint Luigi Rosiello és Tullio De Mauro, Gramsci nyelvtudomány-nyal kapcsolatos feljegyzéseiben a nyelv kommunikatív, társadalmi és konvencionális jellegének együttes dialektikus szemléletét vélik felfedezni, és így Gramsciban látják az első kísérletet a Saussurre-i és a szociológiai nyelvészeti irányzatok egyesítésére, a nyelvi lényeg marxista meghatározására.<sup>3</sup>

Gramsci esztétikai és művészetkritikai tájékozódásával kapcsolatban mindenképp azt kell megállapítani, hogy ez nem a "politikus-ideológus" esetleges, dilettáns érdeklődésének volt következménye, hanem egy olyan alapvető magatartásforma volt, mely az egész életművet meghatározta. Nem lehet megfélekezni arról, hogy Gramsci politikusi pályája a torinói munkáslapok kulturális rovatainak szerkesztésével indult, hogy 1916 és 1920 között a szocialista párt lapjának az Avanti-nak torinói színházi rovatát szerkesztette, és az ekkor, a legősebb pártbarok idején írt színikritikai önálló kötetre terjednek. 1919 május elsejétől 1921-ig Gramsci szerkeszti a baloldali szocialisták kulturális politikai folyóiratát, az Ordine Nuovót, mely az olasz liberális állam teljes gazdasági, politikai és erkölcsi válsága idején az egyetlen igazi távlatot nyújtani tudó kulturális fórumnak bizonyult. Ahogy Pietro Gobetti írja, az Ordine Nuovo volt a Voce című folyóirat által a század első évtizedében megindított

olasz kulturális mozgalomnak szocialista folytatása. A lap szerkesztői Gramsci szellemi irányításával a Romain Rolland és Henri Barbusse által szerkesztett francia Clarté mintájára fő céljuknak a proletariátus és az értelmiségiek közötti új kapcsolatok kiépítését tartották és tág teret szenteltek a proletárkultúra, az "új irodalom" kérdéseinek.

Az OKP 1921 január 21-i megalakulását követően az Ordine Nuovo a párt politikai napilapjává alakult át, és az események ilyen alakulása nemcsak a lap profilváltását eredményezte, hanem Gramsci korábbi kulturális szervezőtevékenységének megszakítását is. A párt egyik szellemi és gyakorlati vezetőjévé vált Gramsci minden energiáját lekötő ebben az időszakban a napi politikai harcokban való részvétel, a bordighánus irányzat semlegesítése, az OKP következetesen lenini stratégiájának kidolgozása, a Komintern titkárságában végzett tevékenység, majd az olasz fasizmus ellen tömörülő antifasiszta egységfront szervezése. Így ebben az időszakban nem volt lehetősége arra, hogy a korábbi időszak kulturpolitikai, ideológiai vitáinak tapasztalatait elméleti rendszerességgel is összegezze és megfogalmazza saját, az olasz társadalmi és történelmi viszonyokra alkalmazott marxista-leninista világ- illetve kulturaszemléletét. A történelem tragikus firtora következtében erre Mussolini börtöneiben haláláig eltöltött tíz esztendő során nyílt csak lehetőség. Ezen időszak csodálatos eredménye a több ezer oldal terjedelmű

Börtönfüzetek, melyek kritikai kiadását 1975-ben jelentet-  
te meg az Einaudi kiadó.<sup>4</sup>

A kezdetben szinte csak szellemi frissességét biz-  
tosítandó, időtöltésként elinduló jegyzetírás hamarosan  
valódi elmélyült elméleti tevékenységgé válik. Gramsci be-  
látva, hogy az új körülmények között nincs többé lehetősé-  
ge a konkrét politikai tevékenységre, egész figyelmét az  
elméleti munkára fordítja, melynek során kidolgozza az o-  
lasz munkásosztály hegemon szerepre jutásának lehető mó-  
dozatait, és ennek legfőbb elméleti fegyverét.

A Börtönfüzetek egyik érdekessége, hogy a több ezer  
oldalra terjedő jegyzetek legnagyobb hányada elsősorban  
nem politikai-ideológiai, hanem kulturális-szociológiai  
jellegű, azaz történelmi, irodalomtörténeti, pedagógiai,  
nyelvészeti kérdésekkel foglalkozik, és csak áttételesen  
politikai-ideológiai vonatkozású. Még a legegységesebben  
elméleti, filozófiai kérdésekkel foglalkozó A történelmi  
materializmusról és Benedetto Croce filozófiájáról című  
füzet anyaga is azt mutatja, hogy Gramsci elsődleges szán-  
doka nem valamiféle új elmélet, hanem egy új kulturális  
magatartás kidolgozása volt, a marxista szemlélet kiter-  
jesztése az olasz filozófiai gondolkodásra, történelem-  
szemléletre, az olasz értelmiség történeti szerepének ér-  
tékelésére és az olasz társadalomtörténet fő korszakai-  
nak, a comunék, a reneszánsz, az ellenreformáció és a  
Risorgimento, az olasz nemzeti irodalom, nyelv és az o-  
lasz nemzetállam kialakulásának történeti elemzésére, a

korabeli olasz kulturális élet jelenségeinek együttes esztétikai-szociológiai szemléletére. Antonio Gramsci irodalmi, művészeti és nyelvészeti vonatkozású jegyzetei azonban bár sok rokonvonást mutatnak a marxizmus klasszikusainak művészetkritikai és elméleti írásaival /Galvano della Volpe szerint Gramsci irodalomelméleti jegyzetei a Bevezetés a polgári gazdaságtan történetébe marxi problémafelvétőseire látszanának választ adni,<sup>5</sup> alapvetően más jellegűeknek bizonyulnak. Marx, Engels, Lenin és több más marxista filozófus életműve esetében is kötetbe gyűjthetők az irodalmi és művészeti vonatkozású megállapítások, elméleti fejtegetések; ezek között is számos a zseniális új megállapítás, melynek alapján a XX. századi marxista irodalomelmélet és irodalomkritika nem egy irányzata, kutatása megindulhatott, ezek esetében mégis az a szerves összefonódás az irodalmi-esztétikai-kulturális érdeklődés és a társadalom átalakítását célzó ideológiai-politikai tevékenység között, mint Gramsci egész életművében és a Dörtönfüzetekben. Gramsci Dörtönfüzeteinek egyik legjellegzetesebb és legeredetibb vonása, egyúttal Gramsci marxista-leninista elméleti rendszerének egyik legmarkánsabb jellemző jegye az, hogy igen szoros, dialektikus kapcsolat van az ideológiai-politikai és a történeti-kulturális elméleti rendszer között.

A politikai gyakorlat és a kulturális harc szerves összekapcsolódása folytán egyaránt helytelen Gramsci irodalom- és művészetelméleti tájékozódását "másodlagos" fon-

toosságúnak tartani, vagy eltúlozva Gramscit néhány zseniális kulturtörténeti és elméleti megállapítását elsősorban irodalomkritikusnak vagy esztétának kikiáltani. Gramscit a Dörfönfüzetek jegyzeteinek készítésekor nem vállalkozott egy új marxista esztétika vagy rendszeres metodológia kialakítására. Szándéka ennél sokkal szerényebb volt. Mivel a korábbi gyakorlati elméleti és politikai harc során meggyőződésévé vált, hogy az egész intellektuális légkör megváltoztatása nélkül, egy új kultúra kifejlődése, a proletariátusnak kulturális hegemon szerepre juttatása nélkül nem lehet teljes diadalra juttatni a gyakorlat forradalmát, ezért be kívánta vonni a kulturális harc egyes kérdéseit a proletariátus hegemon szerepre juttatásáért folytatott általános politikai-ideológiai küzdelembe. Ezért van igaza Togliattinak, amikor Gramscit egész kulturális tevékenységét alapvetően politikai jellegűnek és politikai fogantatásúnak tartja.<sup>6</sup> Valójában Gramscit művészetkritikai és elméleti tevékenysége távolról sem nevezhető tisztán esztétikai jellegűnek, még akkor sem, amikor látszólag a legaprólékosabb filológiai kérdésekkel /a Pokol X. énekének szerkezeti elemzésével, a folytatásos és bűnügyi regényekkel, Pirandello drámáinak elemzésével/ foglalkozik.<sup>7</sup> Gramscit, amikor irodalmi-művészeti kérdéseket érint, nem arra keresi a választ, hogy "mi a szép", hanem azt, hogy "miért tetszik" vagy éppenséggel miért nem lesz népszerű az adott mű a legszélesebb olvasói és befogadó rétegekben. Gramscit a műalkotások elemzésekor elsősorban nem esztéti-



kai értékitéletet kíván mondani, hanem a bennük kifejeződésre jutó világnézeti, életfelfogást, a műalkotást átjáró "érzelmekek halmazát" vizsgálja, és azt kéri elsősorban számon a kor művészeitől, hogy a műalkotás az adott történeti viszonyokon belül jelentkezzen, általa meg lehessen ismerni az adott kor "ideológiai panorámáját".

Gramscsi irodalomszemlélete alapvetően politikai jellegű és ezen belül is szociológiai irányultságú: az olasz nemzeti irodalom és kultúra társadalmi helyének, kisugárzásának, elterjedésének felmérésére irányult. Gramscsi irodalomkritikai jegyzeteiben mindenek előtt azt vizsgálta, hogy milyen úton juthat kapcsolatba az irodalom, a művészet a széles és nemcsak a szűken vett értelmiségi rétegekkel. Ezért elemzi olyan nagy figyelemmel Gramscsi az irodalom népszerűségének szociológiai vizsgálatát, az olasz romantika populista-paternalisztikus népszemléletét,<sup>8</sup> és jut el az olasz közgondolkodás történeti elemzése során arra a megállapításra, hogy Olaszországban "törés van a nép és értelmiség, a nép és kultúra között",<sup>9</sup> hogy a huszadik századi olasz irodalom esetében nem lehet teljes joggal "nemzeti" irodalomról beszélni, mert "a meglévő irodalom, ritka kivételtől eltekintve nem a nemzeti-népi élethez, hanem olyan szűkebb csoportokhoz kapcsolódik, amelyek a nemzeti-népi élethez képest csak olyanok, mint a köcsis orrára szállt légy."<sup>10</sup>

Gramscsi egész elméleti és gyakorlati tevékenységével a társadalom átalakítására törekedett, éppen ezért

börtönbeli vizsgálódásai során olyan új művészetszemlélet és új művészet kialakításának útjait és módozatait kereszte, mely elősegítheti az új kultúrszemlélet és közgondolkodás kialakítását, melyen keresztül megnyílik az út egyrészt az új, szocialista társadalom, másrészt az új, szocialista kultúra és művészet felé. Gramsci szilárd meggyőződése volt, hogy az új művészeket és az új művészetet nem lehet voluntarista alapon dekrétumok útján kialakítani. Új művészet akkor alakulhat csak ki, vallotta Gramsci, ha előbb kialakul egy új valóság szemlélet, mely a művészen és a műalkotásban egybeforrott világgá válik.<sup>11</sup> Mig Benedetto Croce az új művészet megszületését a "lélek fel-frissülésétől", egy "új érzelmi élet kialakulásától" várta, Gramsci koncepciójában a művészeket és a művészetet megújító "férfias elem" nem lehet egyéb, mint a társadalom átalakításáért folytatott harc, a "gyakorlat forradalma", mert csakis az emberek közti társadalmi viszonyok formálhatják ki a Croce által annyira kívánt "új érzelmi életet". Így Gramsci elméletében az új művészet megszületése szorosan kapcsolódik az új kulturális hegemonia kialakulásához és a proletariátus hegemon szerepre jutásához. Gramsci olyan új társadalmi rend megvalósításáért küzdött, melyben a cselekvés és gondolkodás egységében egyesíti egy igazságos társadalmi rend megteremtésére és megvédésére az értelmiségieket és az egyszerű embereket, felemelve ez utóbbiakat a történelmi fejlődés során az új kultúra szintjére, miközben létrejön az új társadalom, s új értelmiségieket, új kultúrát és új művészeteket teremt.

A Börtönfüzetek alapvető politikai irányultsága alapján megállapítható, hogy minden zseniális filológiai, művészetelméleti és kritikai megállapítása, az olasz történelem, irodalom és nyelvtudomány terén az új kutatási irányok és módszerek kidolgozásában elért igen fontos befolyása ellenére sem lehet Gramscit "visszaminősíteni" újságírónak, esztétának vagy irodalomtörténésznek. Gramsci Börtönfüzetei valóban egy új organikus kritikai művészet szemléleti módszer elterjedését biztosították Olaszországban, egy új nyelv, irodalom, művészet és történelem szemlélet kifejlődésének lehetőségét hagyták örökül a felszabadulás után kibontakozó olasz szellemi életnek. Ugyanakkor igazi jelentőségük elsősorban abban áll, hogy a Börtönfüzetekben a jegyzetek töredékessége mellett is kirajzolódnak egy olyan új világszemléletnek a körvonalai, mely a forradalmi társadalmi harc, a filozófia, politika és a kultúra kérdéseit organikus egységben képes megragadni, és épp ezért igen nagy szerepet tudott betölteni az ellenállási harcból kikerült Olaszország II. világháború utáni szellemi életének meghatározásában, abban, hogy a marxizmus-leninizmus elmélete és kultúrája a kereszténydemokrata vezetésű, a katolikus egyház befolyása alatt álló NATO tagállam Olaszországban igazi közgondolkodássá, a munkások, parasztok és értelmiségiek millióinak világnézetévé tudott válni; valamint, hogy ezzel a folyamattal egyidőben az olasz esztétika is felül tudjon emelkedni az esztétikai és a politikai kritika közötti merev kü-

lönbségtévesen, el tudjon érkezni a művészet és a társadalom közti bonyolult kapcsolatok kérdéseinek dialektikus elemzéséhez, olyan organikus kritikai magatartáshoz, melyben a kritikus feladatává lesz a műalkotás társadalmi, történeti és emberi tartalmának és a művészi formának együttes vizsgálata.

Minthogy a jelen tanulmány kereteiben nincs lehetőség arra, hogy részletesen vizsgáljuk meg a gramscói gondolatok hatását és beépülését a mai olasz kultúrába és közgondolkodásba, ezért ennek pótlására a felszabadulás utáni olasz művész- és értelmiségi generációk talán egyik legvitatottabb és legellentmondásosabb alakjának, Pier Paolo Pasolininek Gramscói-poémájából vett részletével kívánjuk érzékeltetni azt a hatást, mellyel Gramscói szellemi befolyása él és jelen van a ma Olaszországának kultúrájában, az új olasz művészek gondolatvilágában:

"Vivódásom botránya, hogy tevéled  
s ellened élek, véled szívemben,  
a fényben, s ellened: benső sötétebb,  
öröklött s elárvelt mélyébe verten  
- ha csak parányi tettben, gondolatban -  
kötnek felizzó ösztöneim engem  
s a népszerűség szenvedélye a tudatban:  
míg lenyűgöz egy különb proletár lét,  
mely nálad ősi, s mint a hit vigalmam,  
üdvöm lett ....

.....

Mint sok szegényt, szegényen kötelez még  
a megalázó reménység is engem,  
s mint ők, hogy éljek, törődöm naponként  
a létért. De mégis űrzöm kietlen  
helyzetemben, bárha kitagadottan  
szóp vagyonom; és e polgári rendben  
nincs kincs külön; im itt van birtokomban  
a tököly. A történelem enyém lett,  
s én az övő, értető fénye lobban;  
de fénye mire jó?"

/P.P. Pasolini: Gramsci hamvai,  
Garai Gábor fordítása, részlet/

J e g y z e t e k

- 1 Sárközy P., A Gramsci irodalom legújabb eredményei, "Filológiai Közöny", 1974/1-2.
- 2 C. Salinari, Ritorno al De Sanctis, "Rinascita", 1952, 5. 5.; V. Gerratana, De Sanctis - Croce o De Sanctis - Gramsci, "Società", 1952, 2; E. Garin, Intellettuali italiani del XX secolo, Roma, 1974.
- 3 Gramsci e la cultura contemporanea, Roma, 1963, I-II.; G. Della Volpe, Il verosimile filmico ed altri saggi di critica estetica, Roma, 1954; L. Rosiello, Problemi linguistici negli scritti di Gramsci, in: La Città futura, Milano, 1959. Gramsci e il problema della lingua, in: Gramsci e la cultura contemporanea. vol. II.
- 4 Sárközy P.: Antonio Gramsci Börtönfűzeteinek kritikai kiadása, "Helikon" 1977/4.
- 5 Galvano della Volpe, Il verosimile filmico ed altri saggi di critica estetica. p. 117.
- 6 P. Togliatti, Gramsci, Torino, 1955. Il leninismo nel pensiero di Gramsci, in: Studi Gramsciani, Roma, 1958. pp. 15-37.
- 7 Sárközy P.: Gramsci irodalomszomlóléte, in: Az újnak tenni hitet, Akadémiai K., 1977.
- 8 Sárközy P.: Antonio Gramsci, népszerű irodalom vagy nemzeti irodalom?, "Helikon", 1977. 1.
- 9 Antonio Gramsci, Marxizmus-kultúra-művészet. Kossuth, Bp., 1965. p. 197.
- 10 A. Gramsci, Marxizmus-kultúra-művészet. p. 265.
- 11 A. Gramsci, Marxizmus-kultúra-művészet. pp. 213-214.

Bakonyi Géza

MEGJEGYZÉSEK IDEOLÓGIA ÉS IRODALOM KAPCSOLATAIHOZ

/IGNAZIO SILONE A KORUNKBAN/

Az első világháború utáni években az olasz társadalmi és politikai életben - életben akár a marxi-lukácsi értelemben felfogott mindennapi életet értjük, akár Gramsci "történelmi blokk", "kulturális komplexum" vagy "egy történelmi korszak filozófiája" kategóriái által megjelölt jelenségterületre gondolunk - jelentős változások mutatkoztak. A kapitalista gazdaság ebben az időszakban új korszakába lépett Olaszországban is, jóllehet erre a korszakváltásra inkább csak a régi válsága, az elmaradottság tudatosodása, a társadalmi-politikai akadályok felszámolásának a szükségességére utal. Sőt azt is mondhatnánk, hogy ennek az elmaradottságnak ideológiai területen való tükröződése kifejezetten jellemző erre a korszakra /pl.: Croce filozófiája, a fasiszmus demagógiája, propagandája, egyes csoportok populizmusa, stb./, ha bizonyos új jelenségek nem utalnának alapvető változásokra. "Ezzel párhuzamosan - a fasiszmusban és az ellene folytatott harcban - a politikai és a társadalmi élet manipulálásának új módszerei jönnek létre, amelyek mélyen belenyúlnek az egyéni életbe, és - az imént említett gazdasági manipulációval termékeny kölcsönhatásban - az élet újabb és újabb területeit igázzák le"<sup>1</sup> - Lukács György megállapítása bizonyos

megszorításokkal az adott olasz történelmi-gazdasági szituációra is érvényes. Az említett jelenségek között elég, ha csak a politikai pártok fejlődésére gondolunk, arra a folyamatra, amelynek során "gondolatépitményből"<sup>2</sup> szervezett tömegpárttá válnak, s amely természetesen újfajta politikai-ideológiai manipuláció kialakítását is szükségessé tette. Ennek a politikai-ideológiai manipulációnak új és feltétlenül központi kategóriája a tömeg - mint a "mindennapi ember" illetve mint meghatározott történelmi osztályok.

A vázoltak alapján is világos, hogy a XX. századi olasz irodalmi kritikában, irodalomtörténetben ideológia és kultúra, ideológia és irodalom kapcsolatának tisztázása kiemelt fontosságú szerepet kell hogy kapjon. Hiszen: "Amennyiben történelmileg szükségszerűek /az ideológiák/, érvényességük 'lélektani' érvényesség is, 'szervezik' az embertömegeket, alakítják azt a terrénnumot, amelyen az emberek mozognak, harcolnak és helyzetük tudatára ébrednek."<sup>3</sup> Az ideológiák tehát a "mindennapi élet" minden területére behatolnak, "szervezik" a közgondolkodást /"senso comune"/ és ezzel összefüggésben szervezik a mindennapi élet kultúrájába beágyazó "magasabb" kulturális életet és az irodalmat is. Párhuzamosan azzal a jelenséggel, hogy a tömeg szerepe megnő a XX. századi politikai életben, a szervezett tömegpártok és az ideológiák "tömeg"-szerű jellegének kialakulásával, ideológia és kultúra, ideológia és irodalom kapcsolatában sem lehet többé



szűk rétegek vagy csoportok kultúrájáról, irodalmáról beszélni. Nem szabad különbséget tenni a "magasabb" irodalmi szférákban keletkezett művekben "kikristályosodó" ideológiai állásfoglalások és a nép egyéb kulturális szféráiban kifejeződő ideológiai tartalom között, mert akkor éppen a XX. századi kultúra és ideológia kapcsolatának leglényegesebb eleme, tulajdonképpen alapja, felejtődne ki. Az adott korszak olasz irodalmi műveinek ugyanaz az ideológiai tartalma, mint ami például az úgynevezett kommersz irodalmi művekben, népregényekben, újságok folytatásos regényeiben, stb. kifejeződik. Gramsci megjegyzését továbbgondolva is erre az eredményre kell hogy jussunk: "egy kommersz irodalmi mű sikere utal arra /és gyakran egyedüli utaló mozzanat/, hogy milyen is a 'kor filozófiája', vagyis a néma sokaságban milyen érzésállapotok és világszemléletek dominálnak".<sup>4</sup>

Az eddigi gondolatmenetből, valamint Gramsci elemzéseiből /a XX. századi olasz kultúra problémáit tárgyalva Gramsci életművét nem lehet megkerülni, sőt több kérdésben célszerű ebből kiindulni/ alapján két alapvető fontosságú megállapítást tehetünk.

Először is világosan kell látni, hogy a tömeg, az adott történelmi-gazdasági korszaknak megfelelő "anyagi-szellemi felszereltségű" mindennapi élet emberei szemében azoknak a társadalmi osztályoknak és csoportoknak, amelyek őket hivatottak irányítani és kormányozni, az ideológiái /ugyanúgy, ahogy filozófiái, tudományai, vallásai

is/ egy sajátos "mindennapi" formában jelennek meg. Ez éppen az ideológiák létrejöttének, keletkezésének okából, körülményeiből következik. Gramsci Beneditto Croce filozófiáját tárgyalva erről az oldalról közelíti meg ezt a kérdést: "De az irányított és kormányzott népesség nagy tömegei számára az uralkodó csoport és értelmiségi filozófiája, illetve vallása mindig fanatizmusként vagy babonás hitként /*fanatismo e superstizione*/ jelenik meg, mint egy szolgai tömeg sajátos ideológiai motivuma /*come motivo ideologico proprio di una massa servile*/. És vajon az uralkodó csoport nem éppen a dolgok ilyen állását akarja fenntartani?"<sup>5</sup> A "sajátos mindennapi formában" kifejezés tehát azt jelenti, hogy az ideológiák egy meghatározott társadalmi osztály vagy csoport partikulációs céljai érdekében bizonyos objektívációkat igyekeznek létrehozni a társadalomban és a közgondolkodásban, illetve a már meglévő objektívációkat /például a különféle intézmények/ felhasználni, átalakítani. Ebből a szempontból rendkívül fontosak a társadalmilag nem rögzített - hagyományhoz, szokáshoz hasonló - objektívációk, az ilyen jellegű objektívációkat a Lukács György-i megfogalmazás alapján értelmezve: "... e munkafolyamat az ember számára, aki végrehajtja azt, szükségszerűen bizonyos objektívációs jelleget kap."<sup>6</sup> Ugyanígy szemlélve a dolgokat beszélhetett Gramsci "ideológiai struktúra"-ról, az ideológiák "anyagi szervezeté"-ről és fogalmazhatott így /a filozófiának ideológiai aspektusait hangsúlyozva/: "Min-

den társadalmi rétegnek megvan a saját 'senso comunéja', amely alapján véve a legelterjedtebb világnézet és morál. Minden filozófiai áramlat egy 'köztudat' üledéket hagy maga után: és ez történeti létezésének dokumentuma."<sup>7</sup>

Másodszor pedig ideológia és kultúra kapcsolatát tárgyalva nem szabad elfelejtkezni egy megszorításról: feltétlenül különbséget kell tenni egy irodalmi mű tényleges ideológiai tartalma és ideológiai szempontból való felhasználása között. Az ideológiai felhasználás nem feltétlenül egy irodalmon "kivülálló" személyre, kritikusra vonatkozik, lehet az maga az író is, amennyiben úgynevezett "tendencia"-irodalmat hoz létre, illetve saját művének világába "beleszól" vagy megfigyeléseket fűz hősei viselt dolgaihoz. Ezekben az utóbbi esetekben nem beszélhetünk művészeti, csak politikai tevékenységről. Nagyjából ugyanarról van szó, amiről Gramsci ír: "Ha a politikus nyomást gyakorol, hogy korának művészete meghatározott kulturális világot fejezzon ki, ez politikai és nem művészeti tevékenység: az a kulturális világ, amelyért harcolnak, már élő és szükségszerű tény, akkor expanzivitása ellenállhatatlanná válik, és mag fogja találni művészeit."<sup>8</sup> Művészeti tevékenységgel kapcsolatban - kritikai vagy irodalomtörténeti szempontból - ideológiai tartalomról tehát csak akkor beszélhetünk, amikor ideológia "találja meg" a saját művészt, amikor egy "engedelmes anyagban" fejeződik ki és így eleve meghatározza az író "látott valóságának"<sup>9</sup> horizontját. Például amikor.

Pratolini a "városnegyed" lakóihoz, Carlo Levi az "Ebolin túl lakó" parasztokhoz és Ignazio Silone a cefonikhoz fordul, akkor ebben a gesztusban már "természetszerűen" tetten érhető az ideológiai mozzanat - művészi és nem politikai értelemben.

Az elmondottak után talán már könnyebben elhelyezhető Gramsci következő, az ideológiai struktúrára vonatkozó gondolata, amely szerint "minden ide tartozik, ami közvetve vagy közvetlenül befolyásolja a közvéleményt: könyvtárak, iskolák, különféle klubok, egészen az építészetig, az utcák elhelyezéséig és elnevezéséig." Az ideológia legdinamikusabb elemének azonban a sajtót tartja: "A leginkább figyelemre méltó és legdinamikusabb alkotórész általános értelemben véve a sajtó: a kiadók /amelyeknek kifejezett vagy rejtett programjuk van, és bizonyos meghatározott irányzatokra támaszkodnak/, a politikai napilapok, a legkülönbözőbb - tudományos, irodalmi, filológiai, ismeretterjesztő - folyóiratok, különböző időszaki kiadványok, egészen az egyházközi közleményekig."<sup>10</sup>

Éppen a sajtónak e kiemelkedő ideológiai szerepe miatt érdemel megkülönböztetett figyelmet az a tény, hogy a kolozsvári Korunk 1933-ban közölte Ignazio Silone Fontamara című regényének IV. fejezetét, Föld címmel és a következő megjegyzés kíséretében: "Részlet I. Silone antifasiszta regényéből". Rendkívül árulkodóak abból a nézőpontból Mátray Edének a Fontamara-ról és Silone másik

könyvéről, a Párizsi utazásról írt recenziói is.<sup>11</sup> A "minden irodalmi fénymázt nélkülöző", "beszámoló stílusban" írt regény, amelynek nyelvezetéből minden hiányzik, ami a "meglátásnak a tisztaságát zavarhatná" és ami így persze rögtön hasonlítható a "fényképező lenese elfogulatlan tárgyilagosságához", s amelynek témája a fasiszmus Itáliájában egészen hétköznapi eset - tökéletesen megfelelt a Korunk által elképzelt irodalom ideáljának. Tökéletesen megfelelt a regénnyel szemben támasztott Gaál Gábor-i követelménynek: "A konkrét világból sohasem vezet ki, de a konkrét világon a változás irányában túlmutat." Gaál Gábor és a Korunk szerzői irodalmi állásfoglalásait elemezve világosan kitetszik Gramsci megfogalmazásának igazsága: "kifejezett vagy rejtett programjuk van, és bizonyos meghatározott irányzatokra támaszkodnak." Ezzel kapcsolatban elegendő Németh László gúnyos megjegyzésére - "a pesti kúvélázak szorongva lesték, hogy a kolozsvári Korunk kit enged be az új társadalomba és kit rekeszt ki belőle" -, valamint Gaál Gábornak erre adott válaszára utalni: "Vállaljuk az iróniát, mert akkoriban tényleg erről volt szó".<sup>12</sup> A Korunk tehát első sorban világnézeti-ideológiai okokból mondott "igen"-t Silone regényére /ami persze nem jelenti azt, hogy az esztétikai szempont másodlagos lenne - Gaál Gábor mindig is igyekezett nem szétválasztani a kettőt/. A Fontamara ideológiai tartalmát illetően Mátray Ede a következő mondatot sikeríti a már említett recenziójában: "A vakon ma-

ga körül vagdalkozó csakgyűlölet lokális szabotázsakciói helyébe a városi proletárok és a cafonik tömegeit összefogó szövetség szükségének a tudata lép".

Mindez igazán érdekessé azáltal válik, hogy tulajdonképpen ideológiai szempontból Silone és a Korunk állásfoglalása, pozíciója nem teljesen osik egybe. Bár Silone /igazi nevén Secondino Tranquilli/ Gramsci mellett dolgozott a PCI-ben, mint az agitációs és propaganda szekció vezetője és éppen a fasiszta rendőrség zaklatásai elől volt kénytelen Svájcba menekülni, az itt írt Fontamara nem nevezhető antifasiszta regénynek, sőt jelen van benne egy olyan mozzanat is, amely tükrözi Silone meghasonulását a "sztálini zsarnokság hatása alá került kommunista mozgalommal".<sup>13</sup> A regény részletesebb elemzése nélkül is megállapíthatjuk, hogy annak első és második része között törés érezhető, amelynek következtében nem annyira a "városi proletárok és a cafonik tömegeit összefogó szövetség szükségének" tudományosabb világnézetet igénylő tudatát sugallja, hanem inkább a népből - mintegy kissé vulgarizált, illetve a "senso comune"-nak megfelelőbb szellemiségű "népi hős"-ként - kinövő, egyedül cselekedni próbáló "vezér" szerepét és annak tragédiáját vetíti elénk. "En leszek az első paraszt, aki nem saját magáért, hanem a többiekért hal meg" - fedezi fel Borardo Viola; halála után azonban anyja így fogalmaz: "Sohase türte el az igazságtalanságot, azért született, hogy a barátjait védje, és mégiscsak a saját

dolgával akart törődni".<sup>14</sup>

Lényegében tehát félreértésről van szó, még hozzá ideológiai tartalmú félreértésről. Felmerül a kérdés, hogy miképpen lehetséges egy irodalmi mű ideológiai tartalmának félreértése, amely kérdésfeltevés egyben élesen megvilágíthatja ideológia és irodalom kapcsolatának struktúrális oldalát. A kérdés megválaszolása érdekében, utalva az először elmondottakra, úgy fogalmazhatunk, hogy a XX. századi olasz próza tárgyalt korszakában ideológia és irodalmi mű kapcsolatát előszörban "aspetto di massa" volta jellemzi, másodsorban pedig a kor mindennapi életére jellemző társadalmilag rögzített, illetve nem rögzített objektivációk, amelyek az író "látott valóságát" és azon keresztül a mű valóságát is meghatározzák. Struktúrális szempontból tehát a mű valósága egy objektív elemből és egy világnézeti-ideológiai elemből - ha úgy tetszik: "sistema d'ipotesi" - tevődik össze. Az irodalomról is elmondhatjuk ugyanazt - ha nem is szó szerint értve -, amit Gramsci elmondott a tudománnyal kapcsolatban: "gyakorlatilag a tudomány egy objektív tény és egy hipotézis vagy hipotézisek rendszerének /amelyek meghaladják a puszta objektív tényt/ egysége. Persze az is igaz, hogy ezen a területen viszonylag könnyű elválasztani az objektív ismeretet a hipotézisek rendszerétől egyfajta elvonatkoztatási folyamattal, amely a tudományos módszer velejárója /con un processo di astrazione che è insito nella stessa metodologia scientifica/, olyan

módon, hogy el lehet sajátítani /appropriarsi/ az egyiket és ugyanakkor visszautasítani a másikat. Ime, hogy egy társadalmi csoport miért sajátíthatja el egy másik tudományát anélkül, hogy annak világnézetét is átvenné /senza accettarne l'ideologia/.<sup>15</sup> Az ideológiák, mint elméletek rendszere, a tudományhoz hasonlóan részelméletekből /teorémákból/ épülnek fel, és az előbbi gondolatmenetből is következően felhasználhatják egymás részelméleteit anélkül, hogy saját lényegüket fel kellene adniuk.<sup>16</sup> Mindezek alapján feltételezhetjük, hogy struktúrális szempontból irodalmi mű és ideológia kapcsolatára is a teoréma-jelleg jellemző. A közvetlen elemzés során tehát ezeket a teoréma-jellegű elemeket lehet kimutatni az irodalmi műben, s éppen ezek helytelen hangsúlyozása válhat a félreértések okává. Silone és a Korunk esetében tulajdonképpen erről volt szó. A Korunk kiemelt két ilyen teoréma-jellegű elemet a Fontamara-ból - a tárgyilagos nyelvezetben megnyilvánuló írói magatartás és a cafonik zárt közösségének rajza -, s ezek alapján azonosította saját ideológiai álláspontját Silonéval.

Befejezésül szeretném felhívni a figyelmet ideológia és kultúra kapcsolatának történeti voltára. A XX. századi ideológiák /egyáltalán az ideológia fogalma/ történeti fejlődés eredményei, s e fejlődés során ideológia igen gyakran csak közvetett formákban /filozófiai, esztétikai, tudományos rendszereken, politikán keresztül/ jelent meg. Ebből a szempontból például rendkívül tanulsá-



gosak az Arcadia esztétikai vitái, az Ottocento newtonizmusa, karteizianizmusa, stb. A XX. század tárgyalt korszakában viszont ideológiai - éppen a tömegek megnövekedett szerepe miatt - egy sajátosan nyílt, közvetlen formában jelentkezik. Természetesen a történetiség itt is érvényes. A Resistanza után már Calvino egyik hőse által kimondott varázsszó - "Nem kell félni. A történelem velünk van." - csődöt mondott.

J e g y z e t e k

- 1 Lukács György: A társadalmi lét ontológiájáról. I. köt. Bp. 1976. Magvető K., pp. 39-40.
- 2 Pokol Béla: Robert Michels pártszociológiája. = Világosság, 1981. 2. sz. p. 81.
- 3 Gramsci, Antonio: Marxizmus-kultúra-művelődés. Bp. 1965. Kossuth K. p. 60.; valamint Marx: Bevezetés a politikai gazdaságtan bírálatához.
- 4 Gramsci, A.: Marxizmus ... p. 269., valamint p. 277.
- 5 Gramsci, A.: Quaderni del carcere. Vol. 2. Torino, 1975. Einaudi, p. 1231.
- 6 Lukács György: Az esztétikum sajátossága. I. köt. Bp. 1978. Magvető Ki., p. 43., valamint p. 41.: "az emberek mindennapi életében minden tulajdonképpeni objektiváció fontos szerepet játszik ..."
- 7 Gramsci, A.: Quaderni ... Vol. 3. p. 2271., valamint Takács József: A "köznapis gondolkodás" kategóriája = Magyar Filozófiai Szemle, 1978. 1. sz. p. 141.
- 8 Gramsci, A.: Marxizmus ... pp. 217-218.
- 9 Csetri Lajos: Realizmus vagy "örök" realizmus. = A szocializmus irodalma. Bp. 1966.
- 10 Gramsci, A.: Marxizmus ... p. 127.
- 11 Ignazio Silone: A föld ... /Mátray Ede ford./ = Korunk, 1933. p. 794.; Mátray Ede: Fontamara = Korunk, 1933. p. 853.
- 12 Gaál Gábor: A Korunk éveinek margójára. Ezerkilencszázharminokilenc. = Gaál Gábor: Válogatott írások. I. köt. 1921-1940. Tanulmányok és cikkek. Bukarest, 1964.
- 13 Ignazio Silone: Fontamara. Mondadori, 1973. /"la sua rottura col movimento comunista, caduto sotto la tirannia staliniana"/.
- 14 Ignazio Silone: Fontamara /Zsámboki Zoltán ford./. Bp. 1973. Európa K.
- 15 Gramsci, A.: Quaderni ... Vol. 3. p. 1543.
- 16 lásd: Szabó Miklós: Programideológiák és állapotideológiák. = Világosság, 1978. 2. sz. pp. 72-80.

Kulin Katalin

A KIERKEGAARDI SZEMLELET JUAN CARLOS ONETTINÉL

Közfelfogás szerint az egzisztencialista regény Sartre La Nausée-jával jelenik meg a világirodalomban. Néhány hónappal később adja ki az uruguayi Juan Carlos Onetti El Pozo /A gödör/ o. kisregényét, amelyet ugyancsak egzisztencialistának minősítenek. A két ország közötti távolság, s a közzétételek között eltelt rövid idő kizárja, hogy a francia író-filozófus hatott volna Onettire. Ennek ellenére a szakirodalom nem vizsgálta egzisztencializmusának eredetét. Leo Pollmann, a francia és latin-amerikai "új regényről" írt munkájában leszögezi, hogy nem azonosíthatjuk Sartre szoros értelemben vett egzisztencializmusával a latin-amerikai szerzők egzisztencialista gondolkodásmódját és életérzését. "Semmi sem áll távolabb a latin-amerikai íróktól; minthogy műveiket annak a cartesiánus bélyeget magán viselő filozófiai gondolatnak a szolgálatába állítsák, amely szerint a létezés megelőzi a létet. Egyáltalában nem gondolnak olyan elméletre, amely "mindent" megmagyarázzon és amely filozófiai meggondolás értelmében a konkrétéhoz alkalmazkodjék."<sup>1</sup> Pollmann a latin-amerikai irodalomban megnyilvánuló egzisztencializmus lényegi elemeként a gyökértelenség tudatát emeli ki. Az El pozo-t tárgyalva kizárja annak a lehetőségét, hogy e műben - ahogyan ezt esetleg Sartre-nál megtehetnénk - filozófiai modellt keressünk.

A szimbolikus értelemben gödörben élő, kétségbeesetten elszigetelt hős nem azért él embertársaitól elkülönülten, "mert a létezés Onetti számára elkülönülést jelentene /ami egzisztencializmus lenne/, hanem mert pillantása nem leli meg a világ szépségét, amely, természetesen, létezik."<sup>2</sup> Onetti szerinte mindössze egyéni sorsról szól, amelynek "a régi spanyol hagyomány szerint, bizonyos általános érvényű morál felel meg".<sup>3</sup> A megállapítás ellentmondásos volta nyilvánvaló. Ha az egyedi eset általános érvényű morál hordozója, nem igaz az a vád, hogy esetleges és nem tartalmaz érett írói koncepciót. Onetti életművének szemléleteti egysége már önmagában véve is elegendő cáfolata Pollmann állításának. Tüzetesebb vizsgálat pedig nem csak egzisztencialista jellegét bizonyítja, hanem megkérdőjelezi Pollmann-nak azt a feltételezését, hogy a latin-amerikai írók egzisztencializmusa ösztönös és nem nyugszik filozófiai meggondolásokon. Onettire vonatkozó meglepően téves ítélete minden valószínűség szerint annak tulajdonítható, hogy mércének a Sartre-féle egzisztencializmust tekinti. Ennek erősen spekulatív jellege valóban ellentmond a latin-amerikai elbeszélők sokoldalú lét-tapasztalatból kibomló szemléletének. Bár Pollmann Asturiasszal kapcsolatban futó említést tesz Kierkegaardról, nem veszi észre, hogy Onetti világnézetének gyökerei a dán filozófus műveiből erednek és táplálkoznak.

A La vida breve /a rövid élet/ pedig ehhez elegendő bizonyítékot szolgáltat. A Los desesperados /A kétségbees-

settek/ o. fejezet néhány oldala szinte szószerint megegyezik Kierkegaard Halálos betegség o. műve néhány fejtegetésével. Kierkegaard gyöngé és férfias kétségbeesetről beszél, Onetti gyöngéről és erősről. A dán filozófus szerint a gyöngé azért látszik kétségbeesettebbnek mint az erős, mert képtelen elviselni kétségbeesése súlyát. E gyöngesége azonban arra ösztönzi, hogy segítséget keressen és megmentését valamely tőle független eseménytől remélje. "A férfias kétségbeesettnak egyre nagyobb az éntudata és ezzel együtt kétségbeesésének, valamint annak a tudata, hogy az ember osztályrésze a kétségbeesés. Ez ... nem kívülről jön mint a körülmények nyomására keletkezett szenvedés, hanem magától az éntől származik ... Ahelyett, hogy a segítség lehetőségében hinnie ... anélkül, hogy segítséget keresne, a férfias kétségbeesett inkább azt választja, hogy önmaga legyen."<sup>4</sup>

A La vida breve-ben az egyik szereplő beszél a tiszta kétségbeesetről, akivel sohasem volt módjában találkozni, bár egész életében rá várt. /A tiszta kétségbeesettet Jóh személyesíti meg a Bibliában./ E fellelhetetlen tiszta kétségbeesetten kívül csak tisztátalan gyenge és erős kétségbeesett van - mondja - "az, akit kétségbeesése maga alá gyűr és az, aki - bár nem tudja - kétségbeesése felé kerekedik. Könnyű összetéveszteni őket, mert a kettő közül ez utóbbi - aki erős és felette marad kétségbeesésének - szenved többet. A gyenge kétségbeesett minden tetteivel, minden szavával reménytelenségét tanúsítja. Bizonyos szempontból

reményfosztottabb mint az erős. Innen a zavar, innen, hogy könnyen megtéveszt és meghat. Mert az erős kétségbeesett, bár végtelenül jobban szenved, nem mutatja. Tudja, vagy legalábbis meg van arról győződve, hogy senki sem vigasztalhatja meg. Nem hisz abban, hogy lehet hinni, de azt reméli, hogy valamely előrenemlátott pillanatban szemébe nézhet kétségbeesésének. És ez megtörténik, amikor eljön az ideje. Lehet, hogy szétzúzza ez a találkozás, lehet, hogy ily módon kegyelmet kap. Nem éri el a szentséget, mert ez a tiszta kétségbeesett osztályrésze. A tisztátalan és gyenge kétségbeesett ezzel szemben rendszeresen és türelmesen hirdeti kétségbeesését és képes megteremteni magának azt a kis világot, amire szüksége van, és ami elringatja. Nincs megváltás, azt mondhatnám, a gyenge kétségbeesett számára. A másik, az erős ... úgy jár a világban, hogy nem von be másokat kétségbeesésébe, mert tudja, hogy nem várhat segítséget sem az emberektől, sem mindennapjaitól. Anélkül, hogy tudná, azt a pillanatot várja, amikor szemébe nézhet, megölheti vagy meghalhat ... Sajnos, nem eszi fokály talpától feje búbjáig, nem ül hamuban, nem kap alkalmat arra, hogy megcsókolja a cserepet, amivel vakargatja magát ... Nem tesz szert soha arra a megrendítő szóbőségre, amelyről a tiszta kétségbeesett tett tanúságot az eleve elrendelt temanita Elifáz előtt."<sup>5</sup>

Az idézetből nyilvánvaló, hogy Onetti Jóbra gondol. Figyelemreméltó, hogy Kierkegaard Ismétlés o. művét Jób

könyvére alapítja. Választása, csakúgy mint az Onettié, azért esik Jóbra, mert benne egyértelműen és magyarázhatatlanul nyilvánul meg a szenvedés éppen, mert nem érdekelte ki azt vétkeivel. Kierkegaardnak Jób az ember nem-beli nyomorúságát példázza, benne felülmúlhatatlanul fejeződik ki az a kierkegaardi alapgondolat, hogy az emberi létállapot a kétségbeesés. Onetti Jóbra való hivatkozása elárulja, hogy azonos szemléletből indul ki, és bizonyíték arra nézve, hogy az El pozo főszereplője - mint annyi más Onetti regényalak - nem véletlenül él elszigeteltsége gödrében, nem egyedi eset az író számára, hanem általános emberi kondíció részese.

A továbbiakban a filozófus és az író műveiben a kétségbeesett ember magatartásával, kétségbeesése okával és az esetleges kiúttal kapcsolatos egyezéseket keresem.

Kierkegaard három fázist különböztet meg a kétségbeesésben. Az elsőben az ember kétségbeesését valamilyen körülmény hozza létre, a másodikban már önmaga lesz kétségbeesése forrása és a harmadikban ez az embernek az örökkel való találkozásából fakad ... a kétségbeesett a földi valamit földi egészé alakítja. Mivel a földinek tulajdonít értéket, kétségbeesik önmaga miatt - elismerve gyengeségét - és az örök miatt, amit önmagával együtt veszít el ... az ember, mikor önmagával szembesül, az örök szférájába lép, de ez az örök nem azonos istennel. Csak miután felismeri konfliktusa örök jellegét, kezdi azt úgy felfogni mint az isten és saját maga közötti

haroot."<sup>6</sup> A la vida brevében leoperálják a főszereplő Brausen feleségének a mellét. A csonkítás következtében a férfi nem kívánja többé az asszonyt, szerelmük lehetetlenül, az életük oszódbe jut. Ezi az első fázist, a kétségbeesés első indító okát ritkán írja le Onetti. Szükségtelen anekdotának minősíti a kétségbeesést kiváltó események közlését. Szereplőit általában már a második fázisban mutatja be, amikor már önmaguk lettek kétségbeesésük oka. Brausen a második fázisba lép, amikor belátja, hogy a hiba benne van, őbenne nincs elegendő szerepet, önmagáról alkotott képe összeomlik. Innen természetesen jut el a harmadik fázisba, ahogyan önmagára vonatkozó felismerésének érvényét kiterjeszti az emberi nem egészére. Brausen akár a többi Onetti szereplő, azzal árulja el, hogy kétségbeesése a harmadik szakaszába ért, hogy az életet általában látja értelmetlennek, nem pusztán a sajátmagáét. Bár ez a meggyőződésük, tulajdonképpen minden gondolatuk, cselekedetük annak a reménytelen küzdelemnek a jegyében fogán, hogy kiutat leljenek az értelmetlenség osapdjából. Kierkegaard így jellemzi a kétségbeesésben vergődő embert: "Kétségbeesése a gyöngeségé, az én passzív szenvedése ... arra törekszik, hogy énjét véde és kétségbeesése az, hogy nem akar önmaga lenni. Másrészt nevetségesnek tűnik neki, hogy más akarjon lenni ... Míg tartanak a nehézségei, nem mer ismét önmaga lenni, csak néha-néha látogatja meg sajátmagát, hogy megvizsgálja, vajon nem jött-e létre változás."<sup>7</sup> A személyiségcsere,



Onetti műveinek ez az állandóan felmerülő motivuma, Kierkegaard elemzésével összhangban a kétségbeesett ember elkeseredett próbálkozása, hogy megszabaduljon elégtelen énjétől, és egyúttal kiteljesítse e töredékes ént.

A szeretetben elégtelennek bizonyult Brausen nem tudja tovább folytatni addigi életét és más egyéniségekben próbálja újrateremteni önmagát. Arce álnéven egy prostituálttal folytat viszonyt, a lealjasodásban akar legalább a teljességig jutni, s egy képzelt világot alakít, amelyben Diaz Grey fiktív személyiségében a bölcsesség és a rezignáció csúcsait járja be. Kierkegaard szavával: "azt szeretné gondolni, hogy úgy váltogathatja /személyiségét/ mint más a kabátját".<sup>8</sup>

Ugyanakkor vissza-visszatér régi életébe Brausenként, mintegy megvizsgálja, vajon nem ment-e végbe benne olyan változás, ami kimenthetné a kétségbeesés oszpadájából. E oszpadából - Onetti előszeretettel alkalmazza ezt a szót - többi regényeinek szereplői is személyiségük megváltoztatásával keresik a kiutat. A hajógyár Larsenje is fiktív énbé menekül: vezérigazgatót játszik a már rég nem működő gyárban. A regénynek egyébként csaknem minden szereplője játszik: ez a fennmaradás legsikeresebb eszköze. A társadalom margójára szorult kényszínészek már semmit sem várhatnak külső körülményektől, kétségbeesésük és kiutkeresésük formája az, hogy nem akarnak önmaguk lenni, bármennyire is nevetségesnek érzik szerepjátszásukat. Szerepet oszról a Dejemos hablar al viento /Hagyjuk beszélni a szelet/

o. regény főszereplője, Medina rendőrfőnök is, éjjeli ápoló lesz, majd festő, majd rendőrfőnök.

A személyiségváltás mind Brausennél, mind Larsennél és Medinánál énjük valódi s egyben teljesebb arcának felkutatásáért, illetőleg kialakításáért történik. Kierkegaard e tendenciát így összegezi: "Mindezek után érzed, nem az a fontos, hogy műveld értelmedet, hanem hogy megérleld személyiségedet."<sup>9</sup>

Mindhárom regényalak túl van a negyvenen "abban a korban, amikor az élet egyszerre csak ferde mosollyá változik",<sup>10</sup> tapasztalatok, sorozatos csődök teszik hitelessé és véglegessé kétségbeesésüket. Szerepeik lehetővé teszi, hogy újra kezdjék az életet és kipróbáljanak más lehetséges magatartásformákat. Valójában azonban minden szerepük az előbbi ismétlése, amennyiben azonos konklúzióra vezet.

Az ismétlés, akár a személyiségosere, módszer, a gödörből való kijutást célozza. Lényegét Kierkegaard így fogalmazza meg: A kétségbeesett "felfedezi, hogy van valami, amit újra meg kell tennie, amit fel kell idéznie és ez többnyire nagyon nehéz. A tündérmesékben szirének démoni zenéje embereket varázsol. Hogy megtörje a varázst, a bűbájosság áldozatának visszafelé kell játszania ugyanezt a zenét anélkül, hogy csak egyszer is tévedne ... az egyénből csak így lehet kitépni a bolegyökerezett tévedéseket és minden további tévedés azzal jár, hogy mindent újra kell kezdeni."<sup>11</sup>

Az Onetti hősök próbálkozásai is arra irányulnak, hogy kiküszöböljék a sorsukat, az emberi sorsot eldöntő hibás lépéseket, megtalálják azt a pontot, ahol elromlott az életük vagy ő maguk, azt, ahol az élet kikerülhetetlenül és titokzatosan félrecsúszott. Ezért mennek el és térnek vissza, a helyváltoztatással is kifejezve, hogy új személyiséget keresnek, hogy aztán a múlt kiigazításának reményében ismét végigjárják a régi csapást.

Brausen képzelete szülöttére, Diaz Greyre bizza a kiigazítást, Larsen halála előtt egy kamasznak készít új jövőt, benne akarja elkerülni ifjúkori megaláztatását, Medina életének nem sikerült alternatíváját ifjúkori énjének mása, a fia valósítja meg. Kétségbeesésük, mint az igazi kétségbeesés, kiúttalan. Kierkegaard szerint "halálos betegség, de éppen azért az, mert a kétségbeesett nem tudja megölni magát és nem azért, mert van még egy szikrányi reménye, éppen ellenkezőleg, mert kétségbeesése lényege, hogy még a halál végső reménye is megtagadtatott tőle. Az én betegsége az, hogy állandóan haldoklik, de sohasem hal meg."<sup>12</sup>

A kierkegaardi gondolathoz hűen Onettinél is a kétségbeesés az öngyilkosság meg nem valósuló akarata. A kétségbeesett mégis naponta hal meg, élete a meghalás végnélküli folyamata. Brausen, Larsen, Medina képtelenek öngyilkosságot elkövetni, bár érték- és következőképpen reményvesztett emberek. Az öngyilkosságot más követi el helyettük: a Brausen elképzelte Elena Salas; Larsen cin-

kosa a szerepjátzásban: Gálvez és Medina feltételezett fia. Mint a La vida brevéből idézett részlet tanúsítja, a tiszta kétségbeesettel való találkozás vágyott, de elérhetetlen osodának minősül. Az éltre irányuló kétségbeesés éppen abból származik, hogy az én nem tiszta, s a kétségbeesés azért általános érvényű, emberi kondíció, mert senki sem tiszta.

A tisztaságot mind Onetti, mind Kierkegaard maximális, megváltó értéknek tartja. Onetti tisztaságfogalma természetesen nem azonos a Kierkegaardéval, aki a XIX. századi eszményeknek megfelelően a tisztaságot a női érintetlenségben látja megtestesülve.

De Onetti is a fiatal lányban lel fel ezt az értéket, akinek azonban nem a teste, hanem a tudata érintetlen a kor mooskától: az érdektől, az anyagiasságtól. E fiatal lány-eszmény - Onetti jól tudja - múlt osoda, de mégis egy ad absurdum vitt, és ezért filozófiai jellegű, igény jelképe. A filozófusra és az íróra egyaránt jellemző, hogy ezt az igényt az egyénre vetítik, s a létproblémát az egyén pusztulásában vagy megváltásában tételezik.

A léthelyzetéből következően kétségbeesésre ítéltetett ember sem személyiségcserével, sem ismétléssel nem képes saját megváltására. Kierkegaard e konfliktus szorításából az isteni kegyelemhez menekül, de Onetti az embertől várja, hogy megoldja saját konfliktusát. Az isteni kegyelemre való hagyatkozás helyett a létezésre hagyatkozást ajánlja. Brausen így alakítja át képzeletében ifjúkora egy éjszaká-

ját: "azt állítottam volna magányomban vagy süketek előtt, hogy a tökéletes élet ... a lényegünk mértéke szerinti napok elérhetőek ... ha rá tudunk hagyatkozni a sors útmutatására, értelmezni tudjuk és engedünk neki, ha meg tudjuk vetni azt, amit erőfeszítés árán kell megszerezni, azt, ami nem csodaszerűen hullt a kezünkbe. Az élnitudás lágy belesimulás az események öbleibe, az eseményekébe, amelyeket nem a mi akaratunk idézett elő, az, hogy semmit sem kényszerítünk ki, csak egyszerűen vagyunk minden egyes pillanatban."<sup>13</sup> Sem Kierkegaard, sem Onetti nem ad tehát intellektuális választ arra a kérdésre, milyen kiút lehetséges a kétségbeesésből, amelyet mindketten az emberi nem kondíciójának tekintenek. Mindkettőjük szerint a megoldás valaminek a megélése lenne: a kegyelemnek vagy a létezésbe simuló létezésnek, ehhez azonban nem segít hozzá az akarat. Az én kövessen el mindent, hogy önmaga nyitjára leljen, de végül adja fel önmagát: ez mind Kierkegaard, mind Onetti tanácsa. A filozófus a kegyelemben legalábbis a maga számára megoldást talált, de Onetti tisztában van azzal, hogy javaslata megvalósíthatatlan, az életet nem lehet így kiigazítani.

J e g y z e t e k

- 1 Leo Pollmann: La "Nueva Novela" en Francia y en Iberoamérica, Madrid, 1971, Gredos. p.65.
- 2 U.o. p. 88.
- 3 U.o. p. 88.
- 4 Soren Kierkegaard: Sickness unto Death. Ed. by Robert /Walter/ Bretall. London, 1947. Oxford University Press.
- 5 Juan Carlos Onetti: La vida breve. Buenos Aires, 1971. Ed. Sudamericana. pp. 196-197.
- 6 Soren Kierkegaard: Sickness unto Death, p. 360.
- 7 U.o. p. 355.
- 8 U.o. p. 353.
- 9 Soren Kierkegaard: Either/or, p. 101.
- 10 Juan Carlos Onetti: La vida breve, p. 53.
- 11 Soren Kierkegaard: Either/or, p. 103.
- 12 Soren Kierkegaard: Sickness unto Death, p. 342.
- 13 Juan Carlos Onetti: La vida breve, p. 229.

Ujfalusi Németh Jenő

TÁRSADALMI DINAMIKA ÉS MŰSTRUKTURA VISZONYA

CORNEILLE: MÉDÉE

Corneille életműve ma tetszhalott életmű. Tetszhalott az életművet létrehozó-éltető nemzeti-nyelvi kultúra közvetlen hatókörén kívül, ahol a színházak lényegében véve nem tudnak vele mit kezdeni, de oly sok felújítási kísérlet ellenére kötelezően tisztelt, de meg nem értett /vagy már nem értett/ tetszhalott hazájában is, ahol végérvényes halála vagy igazi újraéledése egyaránt zavarhatná a polgári értékhierarchia továbbörökítésének iskolára és kulturális intézményekre is épített folyamatát, hisz ezen érték hierarchia túl sok eleme épül a "klasszikusok", köztük Corneille által képviselt, esetleg csak képviselni vélt értékekre ahhoz, hogy devalválódása ne jelentsen veszteséget, újraéledése pedig átértékelésre készítő provokációt.

Ha tehát fontosnak érezzük, hogy ezt az életművet újra vizsgálat tárgyává tegyük, annak oka az, hogy az utolsó negyven év Corneille-kutatásai lazítottak valamit a korábbi interpretációk hagyományos merevségén, és az irodalomtudomány, főként pedig a szövegelemzés általános fejlődésének tükrében megfogalmaztak annyi, a művek globális értelmezését is érintő kérdést, hogy megkísérelhessük lerakni olyan műinterpretációk alapjait, amelyek hasznosítva a történeti-genetikai, a történeti-szocioló-

giai és a formai-strukturális vizsgálatok vitathatatlan-  
nak tűnő eredményeit, lehetővé tennék az adott drámák ép-  
pen történetiségükben megragadott konfliktusainak telje-  
sebb feltárását, a konfliktusok pólusait /actans<sup>1</sup>/ kép-  
viselő személyek /personnages<sup>1</sup>/ helyzetükből következő  
összetettségének /épaisseur du personnage<sup>1</sup>/ érzékelté-  
tését, végül pedig annak a kérdésnek egyértelmű és misz-  
tifikációtól mentes megfogalmazását, hogy J.M. Lotman  
szavait kölcsönözve - "képesek/-e ezen műalkotások az  
általuk hordozott információkat tovább növelni",<sup>2</sup> va-  
gyis képesek-e újjáéledni és jelenlegi tudatunk alaki-  
tásában tényleges szerepet vállalni?

Murányi Mihály gondolataiból kiindulva jellemez-  
hetjük a műalkotást az interiorizált társadalmi tudat  
olyan objektivációjaként, amelynek sajátosságait a többi  
tudatformaétól történelmileg elkülönült tudatforma ob-  
jektiváció-módja határozza meg.<sup>3</sup> Ennek az objektiváció-  
módnak és eredményének, a mindenkori objektivációnak  
legbelsőbb sajátossága Lukács György szerint<sup>4</sup> annak de-  
fetisizáló és antropomorfizáló jellegében rejlik, a tük-  
rözés spontán materialista és spontán dialektikus faj-  
taját valósítja meg. "/Az/ igazi művészi gyakorlatban -  
mondja Lukács - spontán defetisizáló tendencia fejeződik  
ki, amely arra törekszik, hogy csak a valódi, objektive  
létező külvilágot ismerje el mint olyat, a defetisizáló  
módon belévetített elképzeléseket feloldja és a maguk  
valóságában ábrázolja őket." /I.649./ A hangsúly a



"spontaneitáson van, "Itt ugyanis kifejezetten magának az esztétikai visszatükröződésnek az egyszerű értelméről van szó." /I. 650./

Az interiorizált társadalmi tudat sajátos objektiváció-jaként felfogott műalkotás az adott művészet /műnem, műfaj/ közvetlen érzéki egyetemességével rendelkező egyneműsítő közegének segítségével létrehozott önálló "világ", amelynek létalapja és funkciója, hogy "a világot valóban mint egészét idézze fel és tükrözze vissza" /I.665./ "a mindenkor konkrétan társadalmilag-történetileg meghatározott, egy bizonyos hely, idő, fejlődési fok emberére vonatkoztatott, számára 'természetes' képmás/ként/, amely éppen 'természetessége' miatt szervesen magával hozza a konkrét fetisizálás felbomlását." /I. 668/

Az irodalomban az objektív valóság az embert, az emberi viszonylatokat jelenti, ugyanis "az ember és az emberi viszonylatok állnak az irodalom-megalkotta világ középpontjában." /I. 669/ Itt fokozottan érvényes az általánosított tétel, mely szerint "a művészi ábrázolásmód ... 'modellje' ... az ember társadalmi személyisége" /I. 695/. A társadalmi személyiség fogalmában koncentrált ellentmondást, amely a kapitalista fejlődés kezdeteitől az egyén szabadságának képzetében objektiválódik, a művészetnek "mint érzéki-érzékletes egységet kell ábrázolnia" /I. 696/, hisz a konkrét személyiség és az osztályszerű átlagegyéniség közti dialektikus ellentmondás ... a történelem minden változásában megmarad." /I. 695/, és "leg-

szélsőségesebb kiéleződése sem szüntetheti meg a művészetben /és az életben/ az egyediség egységét" /I. 695/. "Éppen ezért az élet összes objektív hatalmának ... csak személyekben, ezek személyes tulajdonságaiban, egy konkrét embernek egy másik éppoly konkrét emberhez való viszonyában stb. szabad megtestesülnie, ... csak az egységes individuumok szerves alkotóelemeként ábrázolhatók." /I. 696/ Az objektiváció adott módja, "az esztétikai visszatükrözés lényege" /I. 697/ kényszeríti a művészt - az objektív valóságról alkotott felfogásától függetlenül -, "hogyan magában az emberben is egy szubsztanciát fedezzen fel és tételezzon, hogy mindazt, ami vele összefügg, ami őt és sorsát meghatározza, e szubsztancia akcidentáliáinak fogja fel." /I. 697/. Nem az emberi valóság művészi eszközökkel megvalósított puszta másolásáról, leképezéséről van itt szó, hanem annak igazságghü ábrázolásáról, ahol az igazságghűség a mindenkori emberi létviszonyok azok objektív dialektikájának megfelelő újraalkotását jelenti. Ezáltal lesz a művészet "az emberiség fejlődésének öntudatává" /I. 571/, ezzel függ össze "specifikus teljesítőképessége" /I. 669/, így lesz a mindenkori műalkotás, - e fejlődés öntudatának mindenkori objektivációja - "elvileg végérvényes műalkotásegység" /I. 668/, amely - mostmár Lotman szavaival élve - képes az általa hordozott információk mennyiségét nem csupán tárolni, de növelni is.

Most, miután Murányi Mihály és Lukács György felfo-

gására alapozva és az ő segítségével a művészi tükrözés - a művészi objektiváció-mód - leglényegesebb sajátosságait megjelöltük, az interiorizált társadalmi tudat objektivációjának fogalmát a műalkotáségyéniség fogalmára vetítve konkretizáltuk, megkísérelhetjük J.M. Lotman Lukácsénál alacsonyabb absztrakciós szintű, de az övével azonos filozófiai háttérű, ugyanakkor a műelemzés gyakorlata szempontjából közvetlenül is hasznosítható rendszerének integrálását saját gondolatmenetünkbe. Szerinte az irodalom a "természetes nyelvre épülő másodlagos modelláló rendszer", a műalkotások pedig az "ikonikus jelek elve szerint felépülő" jel-modellek s így "az általuk hordozott információ elválaszthatatlan strukturájuktól", "strukturájuk pedig nem más, mint az általuk hordozott információ realizálódása". /Lotman, 237-239/ A műalkotás mint modell a valóságnak az adott rendszer nyelvére lefordított analógja, ami azt jelenti, hogy feltételes voltában egyszerre kell hozzá 'hasznónak' és 'nem hasznónak' látszania. Lotman a művészi modellálás sajátosságait a játék és művészet összehasonlítása révén próbálja felszínre hozni. Az összehasonlítás alapja a feltételes szituáció átélhető volta, számunkra azonban az összehasonlítás eredményeként megragadott különbségek fontosak, melyek szerint: 1/ "A játék ismeretek szerzése feltételes szituációkban végzett edzés útján, a művészet a világ modellálása, megismerése feltételes szituációk segítségével", 2/ A játék célja a szabályok tiszteletben tartása, a művészet célja "a feltételes szabályok nyelvén kifeje-

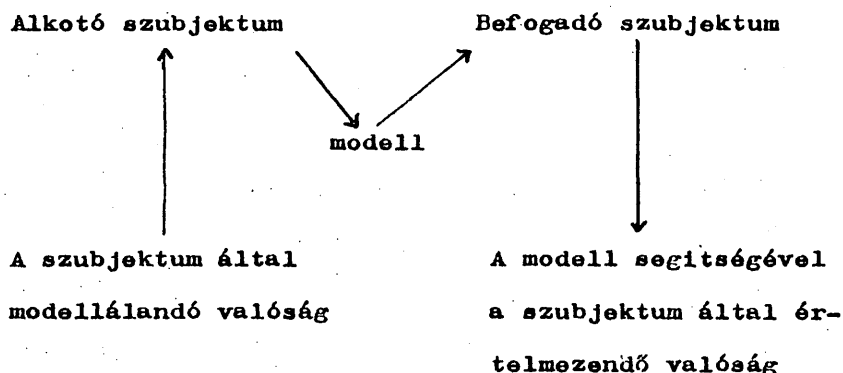
zésre kerülő igazság megkeresése". 3/ Szemben a művészet-  
tel, "a játék információk tárolására és új ismeretek szer-  
zésére nem alkalmas." /Lotman 258/.

Ami mármost a három szerző alapján kialakítható  
műalkotásfogalom szilárd alapját képezheti, az a valóságnak,  
az emberi gyakorlat szempontjából igazsághű társadalmi tu-  
datformákban differenciált visszatükrözésének gondolata,  
amelyre építve a műalkotás megragadható egyrészt mint az  
interiorizált társadalmi tudat sajátosan felidéző /Lotman/,  
világszerű antropomorfizáló /Lukács/ objektivációja, más-  
részt mint olyan struktúra, amely képes az általa hordo-  
zott információmennyiséget nem csupán tárolni, de növelni  
is /Lotman/, illetve olyan "világ", amely megjelenési for-  
májában, elvileg különbözik a létező valóságtól, de tar-  
talmazza ennek lényeges szerkezetét, kategoriális felépi-  
tését" /Lukács I. 766/. A művészi tükrözés felidéző jel-  
lege és sajátos általánosító képessége a nyelvre /2. jel-  
rendszer/ épülő kiegészítő struktúrák /Lotman/, illetve  
a 2. jelzőrendszernek az 1'. jelzőrendszer segítségével  
történő átalakítása révén /Lukács II. 175/ valósul meg.

A továbbiakban alapvetően Lukács esztétikájának ta-  
laján maradva Lotman jel-modell fogalmára fogunk építeni,  
nem tévesztve szem előtt a "műalkotás egyéniség" /a valóság-  
nak a maga totalitásában ábrázolt képmása"/ alapvetően  
fontos normatív fogalmát, feltételezve egybeesésüket a  
különösen értékes alkotások esetében.

A lukácsi dialektika //tartalom formába/forma tarta-

lomba való átcsapása// segítségével értelmezett jel-modell fogalom lehetővé teszi számunkra a műelemzés/műinterpretáció bonyolult kérdéseinek plasztikus megfogalmazását:



A sajátosan művészi "üzenet", "információ" éppen az, amit a művész nem üzenhet, nem közölhet, vagyis az, amit a befogadó a modell segítségével saját világáról, ill. önmaga és e világ kapcsolatáról érzelmileg és értelmileg tudatosít. A műalkotásban modellált világ mint a befogadó világának modellje funkcionál. A műelemzésnek - ha van értelme - akkor az éppen az, hogy minél teljesebben hozzáférhetővé tegye a befogadó számára a modellt, mint 'a valóság modelljét', amely oly mértékben tesz szert /Lukács fogalmaival/ "magánvalószerűségre, hogy látszólag eltakarja, sőt teljesen felszámolja a tényleges magánvalót".

A fentiekből nyilvánvalóan következik, hogy a valóság alkotó által teremtetett modelljének a struktúrája teszi lehetővé és kényszeríti ki, hogy a mű a befogadó számára mint saját világának modellje funkcionáljon, - a valóság ontológiai folytonosságának bázisán, és a modellálás

nyelvének ilyen vagy olyan szintű ismeretében.

A műelemzés nélkülözhetetlen mozzanata az ún. "M-reláció" /modell-objektum/<sup>5</sup> tisztázása az alkotó, és legalább is tudatosítása a befogadó oldaláról éppen úgy, mint a modellálás nyelvének minél tökéletesebb megismerése. Ily módon merül fel az elemzés komplexitásának a kérdése, és a legkülönbözőbb diszciplínák /történettudomány, szociológia, pszichoanalízis, szemiotika, narrativisztika, stb./ tényleges eredményei funkcionálisan alárendelt felhasználásának problematikája.

A műmegközelítés elvi alapjainak meghatározása után és annak szellemében jelenleg Corneille műveinek egyetlen, de nagyon fontos sajátosságát, az érzelmi töltésük függvényében férfiasan erőteljes, vagy annak látszani akaró női alakok meghatározó szerepének és a Corneille-i "világban" betöltött helyüknek a kérdését szeretném vizsgálni. A probléma nem új a szakirodalomban. Octave Nadal és Antoine Adam-tól, Győry Jánostól kezdve Serge Doubrovsky-n, André Stegmann-on, Paul Ginestier-n, Jacques Truchet-en át A.S.-M. Goulet-ig, Thomas G. Pavel-ig, Han Verhoeff-ig és Margareta Gyurosik-ig<sup>6</sup> szinte minden kutatónak - az általa képviselt módszertől vagy irányzattól függetlenül - meg kellett küzdenie azzal a ténnyel, hogy főként a sokat játszott, így Corneille legértékesebbnek tekintett műveiben a "virtus és gloire" tiszta emberi ábrázolását akadályozta /Győry, 170/ a túl markánsra sikerült és a figyelmet magukra vonó főként női mellékalakoknak a cse-

lekmény egységét is veszélyeztető /Győry, 170, Pavel 54/ túlzott szerepe, ugyanakkor pontosan ezekhez az alakokhoz kapcsolódnak azok a magatartásformák, amelyek lét-rehozásuktól kezdve mindmáig polémikák keresztútjában ugyan, de életet adnak a műveknek. Ezek hordozói képviselik a "permanens botrányt" /Ginestier 45-65/, ők azok, akik "szembeszegülnek" /Oppsant/ /Han Verhoeff p. 184/, hozzájuk kötődik a polisszémia és az aktív szemiotikai szerep /M. Gyürosik p.7-11/, ők azok, akik nélkül a drámák élő dialektikája halott paradoxonná merevülne, s merevül is, mihelyt a színpadon a hagyományoknak megfelelően egyszerűsítik vagy "szégyenlősen" kezelik őket.

E rövid előadás keretében semmiféle extenzív megoldásra nem vállalkozhatom, egyetlen művet kívánok elemezni, a Mádeirát, Corneille első, sokak szerint még nem önálló, ám a történet újraalkotásában, és ennek megszövegezésében /textualizáció/ az antik feldolgozásokhoz viszonyítva számos új vonást hordozó tragédiáját. A kiválasztás oka az életműben elfoglalt helyén túl, az, hogy lényegesen különbözik a közismert művektől részben a végletekig élezett "provokáció", részben a cím és főszereplő egybeeséséből adódó nézőpontbeli sajátosságok miatt /nincs vele szemben privilégizált aktáns mint Chiméné, Camilla, Emilia, Paulina esetében/ és így az analógiák a különbségeken keresztül tárhatók fel.

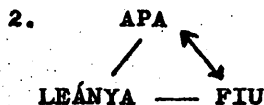
Az elemzés követésének megkönnyítése érdekében mintegy a konklúziót is előlegezve szeretném a figyelmet néhány

történeti, történeti-szociológiai és mentalitástörténeti tényre, jelenségre. A XVII. századi Franciaországban különböző okok miatt a németalföldi, majd az angliai változások ellenére sem merül fel a polgárság hatalomátvitelének a kérdése a XVIII. század végét jellemző nyíltsággal, ami nem jelenti azt, hogy nincs jelen és nem feszíti a társadalom egész struktúráját. A burzsoázia az adott társadalmi keretek között keresi boldogulását.<sup>7</sup>

A kialakuló és megerősödő abszolút monarchia illúzió nélkül, de illúziókat keltve még segíti is ezt a folyamatot.<sup>8</sup> Szociológiai vonatkozásban a változások a nemességbe való beolvadás és a vele való azonosulás irányába mutatnak. Sajátos ellentmondásba kerül egymással az osztály egyes tagjainak, csoportjainak közvetlen érvényesülési módja az osztály egészének ún. történelmi érdekeivel.<sup>9</sup> De a beolvadásnak, - éppen úgy, mint a politikai érvényesülésnek a monarchia -, határt szab a nemesség ideológiai objektivációkban is megjelenő ellenállása.<sup>10</sup> A beolvadás leglátványosabb és legmindennapibb formájának a beházasodásnak bár ideológiailag korlátozott, de gyakorlati útját a nemesfiú-polgárlány /vér-pénz, vagy Mme de Sévigné szavaival "föld és trágya"/ összeházasodása jelenti, elvi és többnyire gyakorlati határát pedig politikai, ideológiai és mentális okok miatt a polgárfiú és nemeslány összeházasodása.<sup>11</sup> A lehetőség és tiltás ezen kettősége mindenfajta társadalmi különbség ilyen módon történő áthidalására vagy áthidalha-



tatlanságára érvényes, bár különböző intenzitással. Modellszerűen ábrázolva éppen a hatalmi implikációk miatt mindkét esetben három pólus van jelen:<sup>12</sup>



Mindkét eset lehet konfliktusok forrása, de igazán tragikus, csak a véletlenek /csodák/ által megoldható konfliktust a második produkál. A második esetben a leánynak kell nagyon erősnek, halálmegvetően tisztának, vagy ettől szinte elválaszthatatlanul - gátlástalannak lennie ahhoz, hogy maga a konfliktus létrejöheszen. Ugy tűnik, erre a lehetőségeiben hihetetlenül gazdag, a közvetlenül társadalmi töltésű interindividuális konfliktusok széles skálájának feltárására, kibontakoztatására, bemutatására alkalmas, mert számtalan transzformáció bázisát képező "modellre" talált rá Corneille már első tragédiájában mint a művészi modell és annak objektuma közötti homomorfia<sup>13</sup> biztosítékára.

Médeia, a természetfeletti hatalommal rendelkező kolchisi királylány minden rémtettének forrása a homályos eredetű /talán vadász, talán szántóvető, talán Iólkos városának trónjáról leszorított királyi család elrejtett és előkerült sarja/<sup>14</sup> Iasón iránti szerelme. Saját családját elárulva /v. 235, vv. 801-804/<sup>15</sup> hozzásegíti Iasónt a hatalom jelképének megszerzéséhez, emberi és természeti erőktől megóvjá őt, de nem nyújthat neki - és

kettejük gyermekeinek hatalmat - s ami ugyanaz - biztonságot az emberek világában. Márpedig Iasón számára ez az egyetlen valóban fontos dolog, hisz ez a világban való lét szükséges és elégséges feltétele. Iasón minden cselekedete egészen az Aranygyapjú megszerzéséig a mitosz kényszerpályája által meghatározott. Kívülről kellett beütnie az emberek fetisizált hatalmi hierarchiák által strukturált világába, rosszhiszeműen, vagyis eleve elpusztításának szándékával megfogalmazott feladatot kellett végrehajtania; sikerrel csak a világ belső feszültségeinek kiaknázása keosegtethatott. Szövetségest csak a saját személyét valorizálható szerelemben találhatott.

Az iránta táplált szeretkezésre korlátozó szerelem Lemnos szigetén egyszerre jelentette a megbomlott "természetes rend" helyreállítását és erőgyűjtést az Aranygyapjú megszerzéséhez. A kapcsolat epizód, illetve kaland jellege miatt jár kölcsönös előnyökkel. Ezért is ambivalensek Hypsipylé érzelmei a hűtlen, mert küldetéséhez hű Iasón iránt. Küldetése pedig nem más, mint annak bizonyítása, hogy alkalmas a hatalomra, tehát a társadalom szempontjából valorizált létre.

Kolchisban Iasónnak a hatalom jelképéért nem a hatalom birtokosaival, hanem annak fetisizált gépezetével kell közvetlenül ütköznie. Médeia nélkül, aki a gépezet titkát felfedi, vállalkozása reménytelen. Médeia politikai gesztusban megnyilatkozó szerelme törvényen kívül helyezi őt magát, s felerősíti, majd Iasón feleségeként formába önti azt a veszélyt, amelyet az analóg módon

szervezett társadalmakra nézve a kívülről-alulról jött Iasón kezdettől fogva képviselt, de amelyről neki magának nincs és nem is lesz világos tudata, hisz mit sem kíván változtatni az adott struktúrákon, "osupán" tekintélyt és hatalmat akar az ebből szükségszerűen következő visszavonhatatlan következményekkel járó oselekvés nélkül. A hatalom jelképével hőrozként hazatérő Iasón nem vállalja az erkölcsileg igazolt nyílt politikai harcot, sajátos gyengeségének visszfényeként Médeia által teljesül az "egysarus férfihez" kötődő jóslat.

Pelias halála egyben Iasón mitikus küldetésének befejezése is. Médeia és Iasón konfliktusa a fennálló hatalmi struktúrákat romboló politikai oselekvésben formát öltő, ugyanakkor személyiséget teremtő szerelem és a szerelem által formát öltő, a fennálló struktúrákat érintetlenül hagyó, a posztulált személyiséget elsilányító politikai-epikus oselekvés katasztrófába torkolló ütköztetése.

Amikor Médeia és Iasón Kreón udvarába menekül, Iasón már semmiféle tetteit igazoló epikus küldetéssel sem rendelkezik, de társadalmilag valorizált helyzete megmarad, így formálisan individuális döntései a társadalom jövőjére vonatkoztatott döntések.

A Médeia iránti hűség nem osupán a kivetettség, de az adott struktúrákkal szembeni oppozíciós magatartás generációs folytonosságának /gyermekek/, a vállalását is jelentené; az új házasság viszont egyenértékű a jövőjükben kérdéses struktúrák /Kreónnak csak lánya van/ megerősíté-

sének szándékával, vagyis az integrációval a hatalom megszerzésének reményében. Az antik szerzők által már feldolgozott történet struktúráját és textualizációját érintő minden Corneille-i módosítás az ember érzelmi-, etikai-politikai léte elvi egységének szükségességét, az interperszonális és politikai etika szétválaszthatatlanságát hangsúlyozza. A katasztrófa jellegű tragédia alapvető oka éppen az, hogy az ábrázolt világ bonyolult viszonyrendszerében a fennmaradás és a folytonosság biztosításának mindennél erősebb vágya zárójelbe teszi, anélkül, hogy megszüntethetné a fenti elvi egység követelményét.

Médeia-ra, miután atyjával szembekerülvén megteremtette önmagát mint individuumot és Iasónt a hőst, átokként nehezedik Iasón gyengesége. Médeia politikai árulását csak Iasón nagy lélekről tanúskodó hőstettei igazolhatnák. Hiányuk azonban olyan további tettekre kényszeríti az asszonyt, amelyek miatt önmaga szemében is az "emberi nem" ellenségévé lett /vv. 780-784./. Hiszen a szubjektum döntési körébe utalt, de politikai implikációktól nem mentesíthető kapcsolat /a szerelem/ vállalása elemi erővel rombolja a szubjektum számára természetből adott, de ugyanakkor politikai viszonyok formáját öltő interperszonális kapcsolatokat. Médeia kilépése a természetből adott kapcsolatoknak az apa hatalma által garantált rendjéből nem csupán részt út ezen a renden, de felvillantja egy olyan újnak a lehetőségét, amelynek mind interperszonális, mind politikai szinten az érdem /mérite/ az alapja, ez a szubjektum értékeit repre-

zentáló fogalom, egyaránt vonatkoztatva a testi szépségre /a korai vigjátékokban legfőképp erre/, a veszélyek vállalására, a nagylelkűsége; - megítélése azonban szubjektív, vissza lehet vele élni, látszatát lehet keltetni.

Iasón bűne és Médeia tragédiája az, hogy ez a "mérite" nem terjed túl azon, hogy szerelmet ébresszen önmaga iránt, és ennek segítségével /vv. 19-22./ - a véletlenek szerencsés alakulását is hasznosítva - vőként, adoptáció útján beemeltesse magát a természetadta interperszonális és politikai viszonyok rendszerébe hasznosítva, de ugyanakkor korrigálva is e rendszer funkcionális gyengeségeit.

Amikor meg sem kísérelvén az általa is zsarnoknak minősített Péliastól elragadni az érdemei miatt mostmár neki járó hatalmat, majd Médeia tette miatt Korinthusba menekülve a fiatalabb Kreusaért és egy koronáért, magától Médeiától is szabadulni kíván, nem osupán az érte oly sokat tett asszonyt dobja el önmagától hálátlanul, nem osupán az új értékrend igényével fellépő szerelmet minősíti tisztátalan indítékú egyszeri eseménynek, de a szerelemmel együtt önmagát is pusztán politikai kombinációk tárgyává alacsonyítja, miközben abban az illúzióban él, hogy vonzereje meg hírneve révén a szerelmet eszközként használva "tisztá kézzel" a hatalom birtokába juthat. Éppen úgy, mint Kreón, /vv. 860-870./ rosszhiszeműen vesz tudomást a személyében, társadalmi státuszában koncentrálódó két cselekménysor egymással összeegyeztethetetlen tartalmáról: a Kreusával kötendő házasság feltételezi Iasón

hirnevét, de azt is, hogy e hirnév tartalmát, vagyis a fennálló hatalmi viszonyokkal való szembenállást gyermekei jövőjére hivatkozva megtagadja /vv. 859-871/.

Ez különösen nyilvánvaló akkor, ha nem tévesztjük szem elől, hogy a Médeia szövegvilágába bevitt öt birodalom, öt királyság egyazon hatalmi struktúra egymást kiegészítő változata egy Iasón típusú aktáns mozgásterének és mozgása jelentésének meghatározására. Lemmos szigetről és Hypsipyléről már szóltunk. Itt Iasón érkezése és távozása egyaránt szükséges volt a természetes rend helyreállításához. Kolchisban és Iólkosban teljes a osaládi és a hatalmi struktúra /az anya szerepkörének hiánya vagy eltorzítása-átalakítása a Corneille-életmű egyik jellegzetes vonása/, Iasón megjelenése ezeken a struktúrákon ejt Médeia közvetítésével igazán mély sebeket. Kolchisban az apa hatalmát gyengíti, s látszólag csupán a menekülés érdekében, a fiútestvérnek kell pusztulnia. Iólkosban az ellenfél Péliás meggyilkolása után a fiú, Akastos átveszi az apa szerepét, s Iasónnak menekülnie kell. Aigeus királynak nincs gyermeke /gyermekáldás oéljából keres felelősséget/, Kreónnak csak lánya van, s a házasság két királyság egyesítését jelentené, Kreón birodalmának beolvasztásával. Kreón ezért is fogadja el vejének a hirneves jöttmentet, vállalva egy Iasón segítségével megnyerhetőnek vélt Aigeus elleni háború kockázatát. Iasón belépése a Kreón-Kreusa-Aigeus háromszögbe egyrészt pótolja Kreón oldaláról a fiúörökös hiányát, másrészt a végletekig kiélezi ezt a hiányt Aigeusnál, nyílt konfliktust idézve

elő a két birodalom között. De terveinek sikere esetén is konfliktus lehetősége villan fel saját Médeiától született és Kreusától, Sisyphos leszármazottjától születendő gyermekei között is. Iasón tehát szubjektív szándékaitól függetlenül alapvető meghatározottsága folytán, képvisel a természettől adott hatalmi rend minden változatára nézve magát a fennmaradást fenyegető veszélyt.

Peliás, Akastos



Iasón /Médeia/

Aiótés, Apsyrtos



Iasón /Médeia

Kreón, Kreusa



Iasón /Médeia/

Aigeus /Médeia/ !



Iasón

Értékké akkor válhat, amikor meghatározottságát spon-  
tán természetességgel vállalja, de relativizálódik, majd el-  
lentétébe esap át amint megtagadja egykori önmagát. S hogy  
az önmegtagadás Médeia megtagadásában exteriorizálódik csak  
hangsúlyozza a rosszhiszeműen átélt értékvesztés mértékét.  
Feleségének, gyermekei anyjának szegezett és saját hűtlen-  
ségének igazolását oélzó vád tartalma és formája félreért-  
hetetlenül mutatja ezt:

Iasón: "Toi, qu'un amour furtif souilla de tant de crimes,  
M'oses-tu reprocher des ardeurs légitimes?"

/vv. 852-854./

Ahogy a vád leleplezi a vádló etikai szintjét, úgy árulkodik panasza emberi tartásának hiányáról, s teszi ki őt a meglapozott iróniának:

Iasón: "J'ai honte de ma vie, et je hais son usage,  
Depuis que je la dois aux effets de ta rage."

Médeia: "La honte généreuse, et la haute vertu!  
Puisque tu la hais tant, pourquoi la gardes-tu?"

/vv. 864-868/

Iasón hűtlensége és argonóta voltának megtagadása valószínűleg ugyanannak a gesztusnak a két oldala: illeszkedni abba a világba, amelynek megváltoztatására hivatott, s amelyben mihelyt szükség van rá és hasznosítható, "fedezik" királyi származását, illetve mivel ez mégis csak bizonytalan, koronára érdemes, ám Médeia tetteitől gondosan függetlenített érdemeit. /vv. 625-634./ Médeia nem csupán feleségként lesz kisémmizett; Iasón hűtlensége, árulása tartalmuktól, cselekedetektől fosztja meg - utólag - érte véghezvitt tetteit, magára hagyva őt ezek közvetlen jelentésével. De nem áll meg itt. Megfosztja gyermekeitől, és az ő jövőjükről való gondoskodást jelöli meg hűtlensége alapvető okaként, sőt biztonságukra hivatkozva zsarolja Médeiát, hogy Kreusát ruházhassa fel annak az Aranygyapjú értékét elhomályosító köntösével. /vv. 585-586/.

Iasón egész alkalmazkodási terve perspektíváját veszítendő a gyerekek nélkül, mint ahogy a gyerekek is értéküket ve-



szítik számára a terv sikere nélkül /vv. 1128-1136/. Az önmagát szerelmesnek s mi több "généreuse"-nek mondó Kreusa zsarolással egyenértékű üzletet köt /v. 195/ Iasón apai érzelmeire alapozva, Iasón pedig durván zsarolja Médeia anyai üszítőneit. A gyermekek annak a természettől adott rendnek lennének az eszközei Iasón kezében, amellyel Médeia Iasón miatt, Iasón érdekében minden következményt vállalva szakított. A szakítás révén önálló, de Iasón gyengesége miatt csupán romboló erejű individuummá formálódott egyéniség a Iasón átállásával egységesülő ugyanakkor nyilvánvalóan kompromittálódott értékrenddel szembesülve önfelszámolásra ítélt anti-érték /értékellenesség/ formáját ölti.

Corneille Médeiaja az egyetlen lehetséges emberi értékrend igényével fellépő természettől adott világ mélysegesen kompromittált értékrendje és az anti-érték formáját öltő érték konfliktusa, amelyből az önmagát anti-értékként vállalni képes érték kerül ki véres-borzalmas győzelemmel a legszorosabb természeti kapcsolat, az anya-gyermek viszony, mint ellene használható és manipulálható végső eszköz felszámolásával. - Ez a tényleges és a mű világából kibontható jelentése a Faguet nyomán Györfy János /p.159./ által a francia tragédia "oogito ergo sum"-jaként értékelt Médeia bosszúját előkészítő soroknak:

Nérine: "Dans un si grand revers que vous reste-t-il?"

Médeia: ".... . Moi,

Moi, dis-je, et c'est assez." /vv. 319-321./

Bosszúja Kreónon és Kreusán ugyanabban az irányban hat, mint apjával való szakítása és következményeként fiútestvérének meggyilkolása, majd Póliás meggyilkoltatása saját leányai keze által. Iasón öngyilkossága az ambícióit nem saját meghatározottságainak megfelelően megvalósítani akaró s ezért devalválódott ember csődjének demonstrációja.

Az anti-érték szimbólumaként szereplő Médeia értéke egyetlen mozzanatra koncentrálódik: az önmagához mint "az egyetemes emberi formához" /Győry p. 149/ való hűségre. Ám az "én" mint "egyetemes emberi forma" csak konkrét ember konkrét formájaként létezik és ragadható meg; tartalommal, irányultsággal rendelkezik, s eszerint funkcionál. "Én"-eket tételez, amelyek saját preferenciái szerint képeznek viszonyrendszereket éppen úgy, mint ahogy őt magát tételezik az "én"-ek közötti viszonyrendszerek. Az "én" iránti hűség öncél és az "én"-ek közötti viszonyrendszerekre irányuló cél is egyben.

A világban jelenlévő Iasón-jelenség-teremtette Médeia minden erőfeszítése a jelenség fenntartására irányul, amikor pedig Iasón megtagadja Médeiát létrehozó önmagát - megvonva ezzel Médeia létének értelmét - Médeia önfenntartási törekvése Iasón léte értelmetlenségének bizonyításában találja meg célját - és új Iasón teremtésében, a kinek funkciója a Iasón-jelenséget megszüntetve-megőrző Médeia-jelenség érvényesítése lesz. Valóban teremtésről, pontosabban újrateemtésről, mássá alkotásról van szó dramaturgiai és mitológiai értelemben egyaránt. Az Euripi-

desztől átvett és lényegesen átdolgozott Aigeus - epizód legfőbb tulajdonsága, hogy bevonva Aigeust<sup>16</sup> a Médeia-Iasón/Kreusa, Kreón/ konfliktusba, férfiúi és uralkodói méltóságát szétzúzva megsemmisíti /öngyilkosság gondolata/, majd Médeia elkötelezettjeként /ő szabadítja ki rabságából/, szövetségesekeként és ellenségei /vagyis a fennálló világrend/ ellenségeként teremti újjá és ígér neki utódokat az istenek földi országában, Attikában.

A Médeia cselekménystruktúrájának alapja egy olyan házassági kísérlet, amely az adott világgal szembeni oppozíciós magatartását feladó bizonytalan társadalmi helyzetű hőst asszimiláló eredményeképpen az adott világ struktúrális fogyatékosságait hasznosítva hatalomhoz juttatná. Két erő hat az asszimilációs kísérlettel szemben: az egyik - a cselekménystruktúrában alárendelt szereppel - az adott világ hatalmi problémáinak megoldására kialakult hagyományos mechanizmus /Aigeus és Kreusa jegyessége/, a másik a hős oppozíciós múltja, pontosabban - a korábbi házasság jellegéből következően - ehhez a múlthoz létében kötött, tehát a múltat radikálisan képviselő Médeia. Az ellenfél szerepkörét betöltő két személy /Médeia és Aigeus/ találkozása dramaturgiailag indokolt, ám szerepük tartalma különböző, így valamelyik szerepnek tartalma szerint azonosulnia kell a másikkal - ez Aigeus "újjászületésének" és Médeia égi-földi megdicsőülésének formai oldala.

## J e g y z e t e k

- 1 Étienne Souriau: Les deux cent situations dramatiques, Paris, Flammarion, 1950.  
Claude Brémont: La logique des possibles narratives, in Communications No.8. 1966.  
A. J. Greimas: Du Sens, Paris, Éd. du Seuil, 1970.  
Claude Brémont: La logique du récit, Paris, Éd. Du Seuil. 1973.  
G. Girard, R. Ouellet, C. Rigault: L'univers du théâtre, Paris, PUF, 1978.
- 2 J.M. Lotman: A művészet a modelláló rendszerek sorában, in J.M. Lotman: Szöveg, modell, típus., Budapest, Gondolat, 1973. p. 263.  
A főlé vett idézeteket Lotman nevével és az oldalszámokkal jelölöm.
- 3 Murányi Mihály: Társadalmi tudat/Struktúra-funkció; Budapest, Kossuth, 1980. pp. 76-93.
- 4 Lukács György: Az esztétikum sajátossága I-II., Budapest, Akadémiai Kiadó, 1969.  
Az összes Lukácsotól vett idézet ebből a műből származik, így az idézetek végén csak kötet- és oldalszámot jelölök.
- 5 V. Stoff: Modell és filozófia, Budapest, 1973. p. 186.  
Kocsendi András: Modell-módszer, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1976. pp. 64-76.  
Bernard Walliser: Systèmes et modèles, Paris, Ed. du Seuil, 1977. pp. 143-161.
- 6 Octave Nadal: Le sentiment de l'amour dans l'oeuvre de P. Corneille, Paris, Gallimard, 1948. pp. 102-119.  
Antoine Adam: Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle, T.I. p. 525.  
Serge Doubrovsky: Corneille et la dialectique du héros, Paris, Gallimard, 1963. pp. 87-184.  
André Stegmann: L'héroïsme cornélien I-II. Paris, A. Colin, 1968.  
André Stegmann: L'Ambiguïté du concept héroïque dans la littérature morale en France sous Louis XIII, in Héroïsme et création littéraire sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII. Paris, Klincksieck, 1974.  
Paul Ginestier: Valeurs actuelles du théâtre classique, Paris, Bordas, 1975. pp. 35-87.  
Jacques Truchet: La tragédie classique en France, Paris, PUF. 1975. p. 87.  
Thomas G. Pavel: La syntaxe narrative des tragédies de Corneille, Paris-Ottawa, Klincksieck-Université, 1976. pp. 47-54.  
A.S.-M. Goulet: L'univers théâtral de Corneille, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1978. pp. 4-23.

- Han Verhoeff: Les comédies de Corneille - une psycho-lecture, Paris, Klincksieck, 1979. pp. 183-185.
- Margarita Gyurosik: L'enseignement du texte classique dans une perspective sémiotique, AUPELF-kongresszus, Pologne, 1979. No du thème "I. 3.
- Győry János: A francia dráma kialakulása, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1979. pp. 131-200.
- B. Porohnev: Les soulèvements populaires en France au XVII<sup>e</sup> siècle, Paris, Flammarion, 1972/1952/. pp. 365-417.
- P. Goubert: Louis XIV et vingt millions de Français, Paris, Fayard, 1966. pp. 28-38.
- P. Goubert: L'Ancien Régime, I. La Société, Paris, A. Colin, 1969. pp. 225-241.
- G. Duby-R. Mandrou: A francia civilizáció ezer éve, Budapest, Gondolat, 1955/1968/, pp. 284-293.
- R. Mandrou: La France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, Paris, PUF, 1970. p. 104.
- G. Duby: Histoire de la France, Paris, Larousse, 1970.
- F. Braudel: Civilisation matérielle, économie, capitalisme, XV<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècles I-II-III., Paris, A. Colin, 1979. pp. 406-458.
- 8 Henri Sée: Les idées politique en France au XVII<sup>e</sup> siècle, Geneva, Slatkin Reprints, 1978/1922/, Testament Politique de Richelieu, Éd.: Porohnev, pp. 392-395.
- H.-R. Trover-Koper: De la Réforme aux Lumières, Paris, Gallimard, 1972. /1956/ pp. 93-125.
- 9 Porohnev, pp. 365-417.
- Goubert: Louis XIV .. pp. 28-38.
- Braudel: II. pp. 406-458.
- François Hincker: Contribution à la discussion sur la transition du féodalisme au capitalisme; La Monarchie absolue française, in Sur le féodalisme, Paris, C.E.R.M., Éditions Sociales, 1974. pp. 61-66.
- R. Mandrou: L'Europe "absolutiste", Paris, Fayard, 1977/1976/. pp. 33-71.
- 10 Arlette Jouanna: L'idée de race en France au XVI<sup>e</sup> siècle et au début du XVII<sup>e</sup> siècle, I-II. Paris-Lille, 1976.
- Arlette Jouanna: Ordre social. Mythe et hiérarchie dans la France du XVI<sup>e</sup> siècle, Paris, Hachette, 1977.
- 11 J.-P. Labatut: Les noblesses européennes de la fin du XV<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Paris, PUF, 1978.
- "La société de l'Ancien Régime est patrilinéaire et elle admet l'Hypergamie des femmes. Des nobles d'épée peuvent épouser des filles de robe. Il n'y a de véritable égalité que si l'inverse est vrai dans un grand nombre de cas. Dans l'état actuel des recherches, il n'en est pas ainsi." p. 55.

- 12 Jacques Scherer: *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1968. pp. 62-72.  
A szerző számos konfliktust teremtő "akadályra" figyel fel az egyes művekben, amelyet társadalmi, gazdasági, hatalmi okok miatt tiszta formában az "Ipa" vagy a "Király" képvisel. Módszere azonban nem engedi, hogy túllépjen a jelenségek rögzítésén és dokumentálásán.
- 13 A homomorfia fogalma kaposán Koosondi András J. Gasztyev-re alapozott gondolatmenetére támaszkodom.
- 14 Iasón "eredete" mint a héroszoké általában, az istenekig, az övé Aiolosig /'mozgékony; tarka'/ a szelek istenéig de legalábbis az istenek barátjaként a szelek uráig megy vissza. A Médeia-drámákban feldolgozott történet előtörténetének Pelias elé lépő "egysarus" fiatalembere a különböző történetvariációk szerint éppen úgy lehet a hegyekből a városba ment vadász, szántóvető Iólkos határában, mint titokban nevelt elveszettnek hitt, jussát követelő királyfi. Corneille Euripidésznél és Senecánál erőteljesebben hangsúlyozza, hogy Iasón Médeia által lett a semmiből valamivé, de elfeledkezik a viszonzatszolgáltatásról /Iasón "civilizálta" Médeiát/. Iasón hercegi minőségéről a hazugnak és "rosszhírnéműnek" ábrázolt Kreusa ejt csak szót.  
Az adatokat Iasón eredetéről Kerényi Károlytól veszem, az antik nevek helyesírásában a fordítót, Kerényi Gráciát követem. /Görög mitológia, Budapest, Gondolat, 1977./
- 15 A Georges Couton által készített kritikai kiadást használok, innen idézek, erre hivatkozom.  
Corneille *Théâtre complet*, T.I. Paris, Garnier, 1971.
- 16 Kreusa és Aigeus szerepének súlyára Joseph Marthan hívja fel a figyelmet, igaz csupán a szerelem és öregség lélektani problémájával kapcsolatban. J. Marthan: *Le vieillard amoureux dans l'oeuvre cornélien*, Paris, Nizet, 1979.

Vörös Imre

DESCARTES ÉS NEWTON A XVIII. SZÁZAD MŰVELTSÉGÉBEN

A filozófiának és a természettudományoknak magától értetődő szoros összefüggése talán sohasem volt annyira nyilvánvaló, mint az újkori fizika kialakulásának századaiban. Descartes programja nem csupán a fizikának a matematizálását jelentette, hanem a "minőségek"-re épülő skolasztikus természetfilozófiának az elutasítását is.<sup>1</sup> Az anyagi világot egyre jobban megismerő tudomány új eredményeinek értelmezése az ideológiai harcok középpontjában állott. Akkor tehát, amikor Filozófiai leveleiben és számos egyéb művében Voltaire szembeállítja egymással Descartes és Newton fizikai rendszerét,<sup>2</sup> jóval többről van szó, mint néhány természettani szakkérdésnek helyes vagy helytelen megválaszolásáról. A recepcióelmélet szemszögéből úgy fogalmazhatnánk, hogy Voltaire valójában nem annyira Newtont állítja szembe Descartes-tal, mint inkább az általa értelmezett Newtont az általa értelmezett Descartes-tal.

A történelem ironiája mutatkozik meg abban, hogy a világos fogalmak igényével föllépő Cartesius filozófiáját milyen sokféleképpen lehetett magyarázni és fölhasználni. Ismeretes, hogy Henricus Regius materializmusa, Spinoza panteizmusa és a hívő Malebranche okkasionizmusa egyaránt belőle táplálkozik. Pascal, bár a hit-

védelem szempontjából "haszontalan"-nak ítélte Descartesot,<sup>3</sup> s fizikájából elvetette a vákuum tagadásának, valamint a *matière subtile*-nek a tétolót,<sup>4</sup> más területeken, például az anyag végtelen oszthatóságának a kérdésében, mégis annak hatása alá került.<sup>5</sup> A janzenizmus kiemelkedő alakja, Arnauld, Malebranche "tévélygősei"-vel szemben az igazi karteizianizmus védelmére kelt, pontosabban szólva annak a védelmére, amit a különböző értelmezések közül ő maga igazinak tekintett.<sup>6</sup>

Sokáig szaporithatnánk még a példákat, de talán ennyi is elég lesz, hogy érzékeltessük, milyen szerteágazó és bonyolult módon jut el Descartes öröksége a XVIII. századig. Ezt a bonyolultságot a különféle tendenciák egymás mellett élését akkor is hangsúlyoznunk kell, ha bizonyos periódusokban egyiküknek vagy másikuknak a túlsúlya látszik jellemzőnek. A kégece időszakában és az azt követő években például, mintegy az erkölcsi szabadosság, a libertinus szemlélet ellensúlyozásaként, megerősödik az a törekvés, hogy a karteziánus metafizikát - félretéve Pascal fenntartásait - valóban a hitvédelem szolgálatába állítsák,<sup>7</sup> s a természetfölötti dolgok iránt közömbössé válókat a rációból kiindulva győzzék meg. A janzenista Charles Rollin a húszas években írt pedagógiai traktátusában Malebranche Recherche de la vérité-je mellett Descartes Meditációit és a Principiát ajánlja tanulmányozásra,<sup>8</sup> ugyanebben az időben pedig a Collège d'Harcourt élén álló Dagoumer



szintén azért küzd, hogy az iskolákban a kartezianizmust oktassák.<sup>9</sup> A descartes-i világszemlélet népszerűsítéséhez nagyban hozzájárult Jacques Rohault-nak még 1671-ben keletkezett, de azóta számos kiadást megért s több nyelvre lefordított Traité de physique-je. Rohault arról is nevezetes volt, hogy egy másik művében megpróbálta összeegyeztetni Cartesius anyagfelfogását az eucharisztikus dogmával.<sup>10</sup> A XVIII. században még érdekesebb kísérletnek lehetünk tanúi: a jezsuita Noël Regnault, akinek a rendje egyébként, a Journal de Trévoux tanúsága szerint, szemben állott Descartes tanáival,<sup>11</sup> azzal az érveléssel akarja kihúzni a kartezianizmus mérgefogat, hogy abban tulajdonképpen semmi új nincsen az ókori filozófiához képest. 1729-ben kiadott Entretiens physiques-jében, de még inkább az 1734-ben megjelent, L'Origine ancienne de la physique nouvelle című három kötetes munkájában kifejti, hogy az új fizika minden állítása megtalálható Arisztotelésznek és másoknak különféle passzusában. Jegyezzük meg, hogy Regnault könyveit, latinra fordítva, Nagyszombatban és Bécsben is kinyomtatták, körülbelül abban az időben, amikor a piarista Cürver Elek Budán kiadott, Selectae positiones című értekezése megkísérelte összhangba hozni az érvényhipotézist a Genezissel.<sup>12</sup> Akkor tehát, amikor Voltaire ugyanolyan energikusan utasítja el a kartezianizmust, mint a skolasztikát, s amikor Voltaire magyar olvasója, az 1755 körül Bécsben élő ifjú Károlyi Antal szinte egy kalap alá veszi a ket-

tőt,<sup>13</sup> nemcsak azt kell figyelembe vennünk, hogy a Filozófiai levelek szerzője Descartes deduktív módszerét a skolasztikához hasonló spekulációnak tartotta, hanem azt a tendenciát is, amely a kettőt, legalábbis a fizika terén, valóban össze szeretne volna kapcsolni.

A karteizianizmusnak azonban létezett egy laikusnak nevezhető értelmezése is, amelynek ateizmusba torkolló jellegére Voltaire ugyancsak fölhívja a figyelmet.<sup>14</sup> Az 1730-as évek táján, amikor a hitvédelem területén Franciaországban is egyre jobban tért hódít az inkább Newtonra hivatkozó fiziko-teológia, megritkulnak a hittudomány és Descartes harmóniába állítására vonatkozó kísérletek. A karteziánus természetfelfogás elemei viszont tovább élnek Fontenelle-nél, aki még 1752-ben is utóvédharcot folytat az örvényelmélet igazolására,<sup>15</sup> valamint a materialista La Mettrie-nél, aki Descartes-nak az állatokat gépeknek tekintő tanítását az emberre alkalmazva írja meg 1747-ben L'Homme-machine című könyvét.

Sok tekintetben árnyalt megítélés bontakozik ki az Enciklopédia köteteiben. Pestré abbé oikke<sup>16</sup> megállapítja, hogy a karteizianizmus a maga korában nagy érdemeket szerzett a skolasztika elleni fellépésével. Időközben azonban túlhaladottá vált, mivel a fizika egészét nem lehet a geometriával megmagyarázni, ami pedig a módszert illeti, nem a dolgok definiálásából kiindulva kell haladni a részletek felé, hanem épp fordítva. Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy Descartes az Enciklopédia

szerint teljesen elavult volna. Diderot például a newtoniánusok túlzásaival szemben szükségesnek tartja a hipotéziseket a tudományos kutatásban,<sup>17</sup> D'Alambert előszava pedig elismerően állapítja meg, hogy még a Descartes ellen fölhasznált fegyverek is magától Descartes-tól származnak.<sup>18</sup> Ezt az értékelést visszahangozza Antoine-Léonard Thomas 1765-ben elmondott akadémiai emlékbeszéde.

Thomas - Condillao, Fontenelle és D'Alambert nyomán - újra leszögezi, hogy Descartes ugyan túl korán próbált magyarázatot adni a világ rendszerére, ám ennek a magyarázatnak az ideje még ma sem jött el: egyelőre türelmes gyűjtőmunkára van szükség.<sup>19</sup> Ebben a sokak által hangoztatott véleményben egy, a világ rendszerét feltárni kívánó kartezianus enciklopédizmustól eltérő indíttatású enciklopédizmus eszméje fejeződik ki, amely Diderot és D'Alambert vállalkozásában valósult meg. A módszertan sikjára vetítve: a dedukciónak és az induciónak az az évezásadokig megoldatlan dilemmája fogalmazódik meg újra, amelyik már a XII. századi chartres-i természettudományos iskolának egyik alapproblémája volt.<sup>20</sup> A XVIII. század középső harmadának francia civilizációjában Descartes és Newton alakja többek között ennek a dilemmának is jelképévé vált. Az ellentét feloldásához a kortársak közül valószínűleg Diderot jutott a legközelebb.

Ami a descartes-i és a newtoni fizikát illeti, azok között valamivel több az érintkezési pont, mint ahogy azt Voltaire némileg elfogult álláspontja feltételezi. Közös

például a tehetetlenségi erő fogalma.<sup>21</sup> Fontenelle hosszú időn át igyekezett összehangolni a kétféle természet-felfogást.<sup>22</sup> Ez a vállalkozás mégis reménytelen volt, hiszen olyan eltérések állnak fenn, amelyeknek filozófiai következményei szinte beláthatatlanok. Az anyag és a kiterjedés azonosságának elvetése az abszolút térnek a relativitól való megkülönböztetéséhez vezet, ami az abszolút tér fogalmának végtelenségéig eredményezi. A skolasztika a végtelenséget kizárólag Istennek tartotta fenn, a térről Descartes sem azt állította, hogy végtelen /infini/, hanem csak azt, hogy számunkra meghatározhatatlan kiterjedésű /indéfini/ - Newton szerint viszont éppen Isten nagyságát bizonyítja, hogy végtelen teret /és időt/ tud teremteni. A mozgást a karteziánus impulzusok helyett az angol tudós a tömegvonzásból vezeti le, a tömegvonzás azonban nem inherens tulajdonsága az anyagnak, így a fizika nem tud magyarázatot adni rá. A vákuum elfogadása fölöslegessé teszi Descartes érvényhipotézisét, amely pedig - megsejtve a természet történetiségét<sup>23</sup> - a maga módján meg próbálta világítani a naprendszerek keletkezését: az égitestek mozgásának szabályossága mögött tehát - mint Newton határozottan kijelenti - egy értelmes elrendező akarat áll.<sup>24</sup>

A szakirodalomban többen fölhevítették már a figyelmet arra, hogy e világképre erősen hatott a cambridge-i platonikus iskola.<sup>25</sup> Tegyük azonban hozzá, hogy Newton igen óvatos volt a fizikai világ természetfölötti okainak

tekintetében: egy megjegyzése szerint osupán az lehetséges, hogy egyre közelebb jussunk hozzájuk, de teljességgel soha nem érhetjük el őket.<sup>26</sup> Arra is ügyelt, hogy tudósként a jelenségeknek osupán törvényszerűségeit és okait, ne pedig céljait kutassa, vagyis hogy vizsgálatában mindig visszafelé haladjon az okok felé. Isten-érvnek nem ezt vagy azt a részjelenséget tartotta, hanem a világmindenségben uralkodó kozmikus rend egészét.

A newtoni természetfilozófiát, valamint a korabeli növény- és állattant fölhasználó apologetika, elsősorban a fiziko-teológiai /és asztro-teológiai/ irodalom két szempontból is eltért ettől a módszertől. Egyrészt azáltal, hogy az okok kutatása helyett, megfordítván a vizsgálat irányát, a természetfölötti erő által kifejtett céltevékenységet igyekezett kimutatni, másrészt azáltal, hogy a részjelenségekben - mégpedig egyre kisebb részjelenségekben - objektíve tapasztalható célszerűségekből /például az állatok valamelyik testrészének az életmódjukhoz való feltűnő alkalmasságából/ azonnali következtetést von le a teremtő Isten céltevékenységére. Az evolúció és a természetes kiválasztódás ismeretének hiánya bizonyos mértékig érthetővé teszi ezt a szemléletet: ha a Naprendszer, illetve a növény- és az állatfajok egyszerre jöttek létre, akkor nem lehetett idő a legalkalmasabb formák kifejlődésére, kiválasztódására. A fiziko-teológia merész következtetéseit azonban még a korabeli tudomány szintjén is kockázatosnak voltak a hit-

védelem számára,<sup>27</sup> s legfeljebb taktikai, de nem stratégiai előnyt jelentettek. A teremtő szándék és a megvalósulás között ugyanis "rövidre zárták" a kapcsolatot, s az okok keresésében "visszafelé" haladó természettudomány egyre több anyagi tényezőt iktatott be a korábban feltételezett közvetlen isteni beavatkozás helyére.

A fiziko-teológiai irodalom nemcsak módszerében, hanem tartalmában is módosította Newton koncepcióját. Richard Bentley a tömegvonzást az anyag inherens tulajdonságának nyilvánította,<sup>28</sup> s ezzel a newtonianizmust kitette azoknak a később valóban jelentkező /például Fontenelle és D'Argens által megfogalmazott/ vádakra, amelyek az okkultnak tartott arisztoteliárus minőségkategóriák visszaesempésztését rótták föl neki.<sup>29</sup> Derham Az-tro-teológiája a térrel kapcsolatban nem a newtoni "végtelen" /infinite/ jelzőt használja, hanem visszatér a descartes-i "indefinite" szóhoz.<sup>30</sup> Vagy egy további példa: Derham ugyanebben a munkájában a newtoni világegyetem óriási voltára való tekintettel még túlhaladott véleménynek tekinti azt, hogy minden az emberért van,<sup>31</sup> a későbbi szerzők azonban egyre inkább visszatérnek egy olyan ember képének a fülvázolásához, akinek az egész teremtés a szolgálatára áll.

A fiziko-teológiai irodalom elemzésével nem kanyarodtunk el témánktól. Épp ellenkezőleg: hisz még mielőtt Newton művei, valamint a nézeteit népszerűsítő egyéb kiadványok /Pemberton, Voltaire, Algarotti és Maclaurin

tollából<sup>32</sup>/ szélesebb körökben elterjedtek volna Európában, legfontosabb megállapításait, a maguk szempontjából és módosításaival már közvetítették Derham könyvei. Az Optikát ugyan már 1720-ban lefordították Párizsban, Voltaire azonban csak az 1730-as években kezdi meg a newtonianizmus érdekében kifejtett kampányát, Newton Principiáját osupán 1756-ban adják ki franciául, a Fiziko-teológia viszont már 1726-ban, az Asztro-teológia pedig 1729-ben megjelenik Franciaországban. Ez utóbbi kiadás bevezetése külön elismeréssel szól Derham pártatlanságáról: a kereszténységet védelmezve nem az anglikán vallás érdekében írt. A megállapítás jogos: a fiziko-teológiai irodalom azt igyekszik szolgálni, ami valamennyi keresztény felekezet tanításában közös: ez az egyik magyarázata gyors elterjedésének, népszerűségének. A mélyben mellesleg ott rejtőzik Newton sokáig titkolt ariánus felfogása is: nem fogadva el Krisztus istenségét, a megtestesülést és annak a szentségtanra vonatkozó következményeit, vallásos világképében nem biztosít helyet számukra, s így ő maga és követői nem bonyolódnak bele az említett hittételekkel kapcsolatos felekezeti vitákba.

Newton Szentháromság-tagadó arianizmusa egyébként nem kis mértékben járult hozzá ahhoz, hogy a deizmus felétájékozódó Voltaire-ben rokonszenv ébredjen iránta. Egy másik tényező, amelyik ugyancsak hatott Voltaire-re, ismeretelméleti jellegű. A Filozófiai levelek, a Micromégas és a Candide szerzője idegenkedett a mindent megmagyaráz-

ni akaró, magabiztos szisztémáktól, s a karteizianizmusban - ugyanúgy, mint Leibniz bölcséletében - ilyenféle magabiztos rendszert látott.<sup>33</sup> Elbeszéléseiben hangsúlyozza az ember kicsinységét, a szisztémákat alkotó filozófusok nevetséges voltát, a ránk zúduló osapások okának érthetetlenségét. /Itt osupán utalhatunk a fizikai rossz problémájának megoldatlanságára prózai és verses műveiben.<sup>34</sup> Mindez összefügg azzal az írói magatartással, amelyhez közel áll a világ számos jelenségének megmagyarázatlanságát valló newtoni álláspont.

Már az eddigiekből kiderül, hogy Derham, Fontenelle és Voltaire mind más-más módon közelíti meg az angol fizikus természetfilozófiáját, s hogy a karteizianizmushoz hasonlóan a newtonianizmusnak is többféle értelmezése, igen különböző célzatú hasznosítása figyelhető meg a XVIII. század folyamán. George Cheyne 1715-ben kísérletet tesz arra, hogy honfitársának tudományos módszerét a szorosan vett teológiára alkalmazza,<sup>35</sup> Hume pedig 1739-ben kiadott, Treatise of Human Nature című könyvének előszavában kifejezi reményét, hogy amit Newton a természetfilozófiában, ugyanezt fogja ő is megtenni a morálfilozófia területén.<sup>36</sup>

Különösen érdekes az a szerep, amelyet a természetfilozófia változásai a XVIII. század költészetében játszanak. A tudomány új vívmányain föllelkesült költők a század első felében egymás után foglalják versbe a fizikai, különösen pedig a csillagászati ismereteket. A ham-



burgi tudós, Fabricius által összeállított bibliográfi-  
ából<sup>37</sup> hivatkozzunk például Ruggero Calbinak 1715-ben  
Firenzében megjelent könyvére: La filosofia naturale  
esposta in sonetti, vagy Giovanni Lorenzo Stecchinek  
ugyanott 1726-ban kiadott munkájára: Delle Meteore libri  
tre, poema fisico. Ez a didaktikus költészet kifejezet-  
ten fiziko-teológiai jellegűt űlt Paul-Alexandre Dulard  
1749-ben közzétett művében, amelynek már a címe is La  
Grandeur de Dieu dans les merveilles de la nature / a  
holland Nieuwentyt 1725-ben franciára fordított apologe-  
tikai értekezését<sup>38</sup> idézi föl. Jegyezzük meg, hogy Ma-  
gyarországon, ahol hosszú időn át még a kartezianizmus  
ismerete is a protestáns iskolák határugarára korlátozó-  
dik,<sup>39</sup> ahol Descartes eszméi még a XVIII. század küze-  
pén is újdonságnak számítanak a katolikus oktatásban,<sup>40</sup>  
s ahol Newton fizikája csak az 1750-es évektől kezd vi-  
szonylag nagyobb mértékben ismertté válni,<sup>41</sup> a fiziko-  
-teológiai költészet még a század második felében is  
rendkívül népszerű, amit Szőnyi Benjámín kötetének szá-  
mos kiadása tanúsít. Weöres Sándor véleménye szerint  
Szőnyi "megismerteti híveivel a korabeli fizika, oszlla-  
gászat, földrajz alapjait", s az elemi tudományban "ha-  
ladó".<sup>42</sup> A valóság az, hogy Szőnyi fizikai világképe  
egyáltalán nem korszerű, nála mindig kering a Nap, három  
ég különböztethető meg, a kontinensek és a tengerek pe-  
dig azért nem távolodnak el egymástól, mert mágneses e-  
rővel vonzzák egymást.<sup>43</sup> A Derhamot olvasó és jegyzoto-

iben gyakran citáló,<sup>44</sup> sőt Newton nevét is leíró Szőnyi valójában még Derham szintjére sem jut el, így hát érthető, hogy az angol fiziko-teológus magyarra fordítása nálunk még az 1790-es években is előbbrelépést jelent. De már ekkor jönnek létre Csokonai nagy filozófiai költeményei is. Szauder József tanulmánya mutatta ki, mennyire egymásra torlódik bennük a természetszemlélet különböző fázisainak hatása.<sup>45</sup>

A nyugat-európai lírában, Brookes, Haller és főleg Thomson munkásságában, a fiziko-teológiai költészet erős didaktizmusához képest egyre inkább előtérbe kerül a teremtett világ harmóniájában, a természet szépségében való gyönyörködés; a hangsúly fokozatosan az esztétikumra tevődik át. Jellemző ebből a szempontból Thomsonnak az évszakokról írt - később Haydn témájául szolgáló - híres költeménye. A tavaszi napfényt szivárványossá megtörő felhőket Newton prizmájához hasonlítja,<sup>46</sup> a napkelte kaposán megénekli a Naprendszert összetartó, titokzatos tömegvonzást,<sup>47</sup> s dicsőíti a mindezt megalkotó Isten hatalmát.<sup>48</sup> Máskor azonban a osupa nagybetűvel írt Természethez fordul, magasztalva annak műveit:

"OH NATURE! all-sufficient! over all!

Inrich me with the knowledge of thy works!"<sup>49</sup>

- illetve:

"NATURE! great parent! whose unceasing hand

Rolls round the Seasons of the changeful year,

How mighty, how majestic are thy works!

Whit what a pleasing dread they swell the soul!"<sup>50</sup>

A költő hitéhez persze nem férhet kétség, a Természetnek nála Isten a királya,<sup>51</sup> s az Évszakok végső kiosengése is egy őhozzá irt himnusz. Thomson franciaországi hatása azonban főképp abban nyilvánul meg, hogy az anyagvilág fiziko-teológiai szemlélete után a "poésie descriptive"-et, a leíró költészetet erősíti. Programadó nyilatkozatként fogható föl a Thomsont követő Saint-Lambert /ugyanosak Évszakok című/ kötetének előszava 1769-ből: a filozófia és a tudományok kitérítették, szebbé tették az univerzumot, s a költészet feladata az, hogy átvéve a filozófia nyelvét, minél változatosabban mutassa be a természetet. A célok módosulását jól érzékelteti egy apró, a Newton által divatba hozott optika köréből származó példa. Charles Rollin 1732-ben kiadott könyvének egyik részlete szerint a növények zöld színét Isten azért alkotta más-más árnyalatúvá, hogy a mező látványa kellemesebb, változatosabb legyen a szemünknek, s ez a teremtésben megnyilvánuló bölcsességre utal.<sup>52</sup> Jacques Delille 1780-ban A kertek második énekében pontosan felsorolja, milyen fajta fákat és bokrokat kell egymás mellé ültetnie a kertésznek, hogy a zöld színárnyalatok ne legyenek diszharmóniában, s hogy Joseph Vernet festészetéhez hasonló hatás jöjjön létre.

A természetéről szóló költészet ókori mintájaként a XVII-XVIII. századi francia irodalom Vergiliust, és részben Lucretiust tartotta számon.<sup>53</sup> Az új Felfedező-

sek azonban egyre inkább megingatták műveik tartalmi hitelét. Des Singularités de la Nature című munkájában /1768/ Voltaire hosszan felsorolja, milyen képtelenségeket állított a két római szerző.<sup>54</sup> A XVIII. századi költészetnek az új tudomány fényében kellett újrafogalmaznia a Vergiliushoz és a Lucretiushoz való viszonyt. A választ, L'Invention című költeményében, André Chénier adja meg.

Az antik szerzők saját koruk tudósaira támaszkodtak, ugyanígy kell a modern kor fiainak Torricelli, Newton, Kepler és Galilei szemével nézniük a világot: ezáltal lehetünk igazán hűek az ókori poéták szelleméhez. Csodálatos művészi eszközöket megőrizve, most már a saját eszmőinket énekeljük meg:

"Sur des penses nouveaux faisons des vers antiques."

Igy válik az újkori természetfilozófia a neoklasszicista költészetnek is egyik ihletőjévé.

J e g y z e t e k

- 1 Alexandre Koyré: Études newtoniennes. Paris, 1968. p. 30.
- 2 Lettres philosophiques /14., 15., 16., 17./, Éléments de philosophie de Newton, Défense du newtonianisme, Dictionnaire philosophique.
- 3 "Descartes inutile et incertain." Pascal: Pensées. Introduction et notes par Ch.-M. des Granges. Paris, 1961. p.94.
- 4 Michel Le Guern: Pascal et Descartes. Paris, 1971. p.102.
- 5 I.m. p. 136.
- 6 L. J. Beck: The Metaphysics of Descartes. Oxford, 1965. p. 43. Tegyük hozzá, hogy Túróczi-Trostler József szerint a XVII. század második felében gyakran össze is tévesztették a janzenistákat és a karteziánusokat. /Magyar irodalom - Világirodalom. Bp. 1961. I. p. 174./
- 7 Aram Vartanian: Diderot and Descartes. A Study of Scientific Naturalism in the Enlightenment. Princeton, 1953. p. 42.
- 8 Charles Rollin: De la Manière d'enseigner et d'étudier les Belles-Lettres. 1736-os amszterdami kiadás, IV. p. 277.
- 9 Denise Leduc-Fayette: La Mettrie et Descartes. "Europe", 1978 okt. szám, p. 38.
- 10 Aram Vartanian: i.m. p. 36.
- 11 Jean Ehrard: L'idée de nature en France à l'aube des Lumières. Paris, 1970. p. 37.
- 12 [Cörver Elek:] Selectae positiones ex Physicae Generalis prooemialibus. Budae, 1745. VII. fejezet.
- 13 Ld. Vörös Imre: A károlyi család és a korai felvilágosodás. Itk, 1977. p. 203.
- 14 Voltaire: Éléments de Philosophie de Newton. In: Oeuvres complètes de Voltaire, tome XXV. Paris, 1830. p. 26.
- 15 [Fontenelle:] Théorie des Tourbillons cartésiens, avec des réflexions sur l'attraction. Paris, 1752.
- 16 "Cartésianisme"
- 17 Ld. az "Hypothèse" o. cikket.

- 18 D'Alambert: Discours préliminaire de l'Encyclopédie, publié [...] par F. Picavet. Paris, 1929. p. 99.
- 19 Thomas: Descartes emlékezete. Rácz Lajos ford. Bp. 1896. p. 40.
- 20 Jacques Le Goff: Az értelmiség a középkorban. Kluniczay Gábor ford. Bp. 1979. p. 72.
- 21 Pierre Costabel: Newton's and Leibniz' Dynamics. In: The Annus Mirabilis of Sir Isaac Newton. Edited by Robert Palter. Cambridge /Mass./ - London, 1970. p.112.
- 22 Léon Bloch: La philosophie de Newton. Paris, 1908. p. 540.
- 23 I.Sz. Narszkij: A nyugat-európai filozófia a XVII. században. Farkas János ford. Bp. 1980. p. 156.
- 24 Isaac Newton: A világ rendszeréről és egyéb irások. Válogatta, fordította és az utószót írta Fehér Márta. Bp. 1977. pp. 313., 314., 333.
- 25 John Laird: Descartes et la philosophie anglaise du XVII<sup>e</sup> siècle. In: "Revue Philosophique de la France et de l'Étranger", 1937. numéros 5-6, 7-8, p. 254. - Jean Ehrard: i.m. p. 77. - Fehér Márta utószava az 1977-es magyar Newton-fordításhoz, p. 404.
- 26 Quaest. Opt. XXVIII. Idézi Léon Bloch: i.m. p. 495.
- 27 Jacques Roger: Les sciences de la vie dans la pensée française du XVIII<sup>e</sup> siècle. Paris, 1971<sup>2</sup>, p. 453.
- 28 Alexandre Koyré: Du monde clos à l'univers infini. Paris, 1962. p. 177.
- 29 Fontenelle: Théorie des Tourbillons ..., pp. 191-192. D'Argens: Philosophie du Bon Sens, II. pp. 47., 50-51.
- 30 W. Derham: Astro-Theology, or a Demonstration of the Being and Attributes of God. London. 1715. XL., 15. és 39.
- 31 W. Derham: i.m. p. 39.
- 32 Pemberton: View of Sir Isaac Newton's Philosophy, 1728. Voltaire: Lettres Philosophiques, 1734. Voltaire: Éléments de philosophie de Newton, 1738. Algarotti: Newtonianismo per le dame, 1737. Maclaurin: Account of Sir Isaac Newton's Philosophical Discoveries, 1746.
- 33 René Pomeau: La religion de Voltaire. Paris, 1956. pp. 206., 207.

- 34 Ld. pl. John Herman Randall: The Religious Consequences of Newton's Thought. In: The Annus Mirabilis ... /ld.: 21. jegyzet/, p. 338.
- 35 L. L. Laudan: Thomas Reid and the Newtonian Turn of British Methodological Thought. In: The Methodological Heritage of Newton. Edited by R. E. Butts, J. W. Davis, B. Blackwell. Oxford, 1970. p. 103.
- 36 L. L. Laudan: i.h.
- 37 J. A. Fabricius: Verzeichniss derer alten und neuen Scribenten, die sich haben angelegen seyn lassen, durch Betrachtung der Natur und der Geschöpfe die Menschen zu Gott zu führen. Megtalálható Derham Astro-teológiájának 1765-ös hamburgi kiadásában, a kötet elején, a XV-XC. lapokon.
- 38 Nieuwentyt: L'Existence de Dieu démontrée par les merveilles de la nature.
- 39 Tordai Zádor: A magyar karteizianizmus történetének vázlatja. Magyar Filozófiai Szemle, 1962. p. 77.
- 40 Ld. a piarista Zankl Fábán előszavát Descartes: Exegesis Meditationum de prima Philosophia o. művének Zankl által párbeszédese formában átdolgozott kiadásához, Bécs, 1754.
- 41 V.8.: pl. Vörös Imre: Lonyák Bernát ismeretlen Voltaire-fordítása. Itk, 1979. pp. 159-161.
- 42 Weöres Sándor: Három veréb hat szemmel. Bp. 1977. p. 309.
- 43 Mindezeket ld. Az Egről, ill. A' Kerek Földről o. verseiben.
- 44 A jegyzetek a Gyermekek' Fiskájában /1774/ közölt versei alatt még megtalálhatók, a későbbi gyűjteményekben, pl. a Szentek' Hegedűje 1791-es kiadásában, elmaradnak.
- 45 Szauder József: Az este és Az álom. Bp. 1970. pp. 220-269.
- 46 Spring, pp. 203-212.
- 47 Summer, pp. 97-104.
- 48 Summer, pp. 175-181.
- 49 Autumn, pp. 1350-1351.
- 50 Winter, pp. 106-109.
- 51 Winter, p. 197.

- 52 Szőnyi Benjámín fordításában ld. Gyermekek' Fizikája. Pozsony, 1774. p. 8.
- 53 Édouard Guitton: Jacques Delille et le poème de la nature en France de 1750 à 1820. Paris, 1974. pp. 55-56.
- 54 "Presque tout est absurde dans Lucrèce"; "Il ne faut pas croire qu'on trouve plus de vérités dans les Géorgiques de Virgile." Oeuvres complètes de Voltaire, t. XXV. Paris, 1830. pp. 424-426.



Martonyi Éva

A MITIKUS ÉS A NARRATIV VISZONYA BALZAC

"CÉSAR BIROTTEAU NAGYSÁGA ÉS BUKÁSA"

CIMŰ REGÉNYÉDEN

A César Birotteau nagysága és bukása című regény látszólag a legmindennapibb, legszokványosabb történetet beszéli el: egy illatszerész jóléte tetőpontján különböző üzleti vállalkozásokba fog, és a dolgok sajátos alakulása folytán e manőverek teljes pénzügyi és erkölcsi bukását okozzák. A különféle pénzügyi tranzakciók aprólékos leírása, szinte tankönyvbe illő pontossága egyértelműen arra készíti az olvasót, hogy a regényt mint a realizmus par excellence megnyilvánulását tekintse. A korabeli olvasó számára az ismert tények pontos felsorolása feltehetően nem jelentett különösebb irodalmi élményt, és talán éppen ezért a könyvnek nem is volt nagy sikere. A kortárs kritikások mindenesetre kifogásolták az előadás hosszadalmasságát, körülményességét.<sup>1</sup> A mai olvasó kitűnő kortörténeti forrást lát a regényben a különböző kapitalista pénzügyi és jogi eljárások mikéntjére nézve, és a szorgos kutatások kiderítették, hogy a Balzac által leírt körülmények megfeleltek az akkori valóságnak.

Valamely műalkotásnak azonban nem létezik egyszeri és végleges értelmezése. Még egy ilyen látszólag egyértelmű történet is többféle jelentéssel bírhat és több-

féle szempontból lehet problematikus. René Guise a Pléiade-kiadás előszavában a következőkre hívja fel a figyelmet:

"Meg kell állapítanunk, hogy eltérés van a Balzac által elfogadott értékek, mint a becsület, a vallás, a király - amelyek csak azért szerepelnek így, mert a regényíró kijelentette őket, - valamint azon értékek között, amelyek a Balzac által életre keltett és irányított tényekből bontakoznak ki. A regényíró másképp beszél, mint a regény."<sup>2</sup>

Felvetődik a kérdés, van-e az írónak valamilyen előzetesen kialakított nézetrendszere, amely a műtől különváltan is létezhet, azzal vagy megegyezik, vagy nem. Lehet-e kutatás célja ennek az esetleges eltérésnek a felderítése?

Ebben a vonatkozásban René Guise azt írja, hogy a szöveg két alapvető rétegre tagolódik, van egy tudatos, és van egy öntudatlan réteg. Számára a két réteg közti eltérés /écart/ kimutatása látszik érdekes feladatnak, bár a vizsgálat elvégzésére még csak kísérletet sem tesz az említett előszóban.<sup>3</sup>

Anélkül, hogy meg lennénk győződve a két réteg szétválasztásának lehetőségéről, illetve az ilyen művelet célravezető voltáról, a regényben elbeszélt történet értelmezésére a következő javaslatot tesszük: a balzaci regény szokványos és egyéni cselekedetek sorozatát beszéljük el, de sajátos intenziváló módszereivel a történet rendkívüli dimenziókat kap, kozmikus méreteket ölt. Jelen esetben nemcsak egy találmányra kiválasztott figura egyedi sorsáról van szó, hanem sokkal többről, és ezt Balzac a következőképpen

foglalmazza meg a regényben: "Minden létnek megvan a maga fénykora, amikor az okok pontosan egybevágnak az eredményekkel. Ez a delelő pont, ahol az energiák egyensúlyban vannak és teljességükben hatnak, nemcsak az egyének életében figyelhető meg, hanem a városok, a nemzetek, az eszmék, az intézmények, a kereskedelmi vállalatok történetében is, amelyek megszületnek, magasra emelkednek és elenyésznek, ugyanúgy, mint a nemes fajták és az uralkodóházak."<sup>4</sup>

A történelmi folyamatoknak, a társadalmak fejlődésének az élőlényekéhez hasonlított, organikus szemlélete már a XVIII. században megjelent. Balzac feltehetően ismerte ezeket a nézeteket és megfogalmazását minden bizonynyal befolyásolták ilyen irányú ismeretei. Ezek felderítése azonban külön tanulmányt érdemelne, és erre itt nem vállalkozhatunk. A mi szempontunkból az idézet folytatása lesz különösen érdekes: "Trója és Napoleon egy-egy hősköltemény. Bárcsak ez a történet is hőskölteménye. lehetne a polgárok hányattatásainak, amelyeket még senki sem tett szavá, mert látszólag nincs bennük nagyszerűség, holott távlatuk határtalan, ha meggondoljuk, hogy itt nem egy emberről, hanem szenvedések tömegéről van szó."<sup>5</sup>

Trója és Napoleon mintájára César Birotteau történetének "hősköltemény"-ként - ma azt a szót használnánk, hogy mítoszként - való bemutatását választottuk az alább következő gondolatmenet kiindulópontjául.

Minden létezőnek ilyen hármas ciklusba való sorolá-

sa a legősibb mitológiai fogalmakra vezethető vissza. A lét-elpusztulás-újjaéledés, vagy az élet-halál-feltámadás triádja különösen a múlt század végén fellendülő mitológia-kutatásokban tűnt fel. Frazer hatalmas művében Az aranyág-ban írja le részletesen mindazokat a formákat, mitoszokat és ritusokat, amelyek a különböző civilizációkban /egyiptomi, kisázsiai, görög-római, sőt a keresztény civilizációban és az európai folklórban is/ a születő, meghaló és újjaéledő isten vagy hős képéhez kapcsolódnak. Frazer ezt a periódikusságot egyértelműen az évszakok változásából vezeti le, illetve azokkal azonosítja, lévén szemében az összes ősi, primitív isten vegetatív jellegű és minden velük kapcsolatos ritus és mitosz végső soron a fennmaradás feltételét, a termékenységet szolgáló.<sup>6</sup>

Az a tény, hogy az istenek vagy hősök születnek, meghalnak és újjaélednek, felveti a kérdést, vajon nem olyan általános momentumról van-e szó, amely elképzelhető, hogy minden tudati konstrukcióban manifesztálódhat. Nem véletlen, hogy Frazer olyan nagy hatással volt a huszadik századi gondolkodásra, Freud, Jung, de még Lukács is többek között rá való hivatkozással dolgozta ki a pszichoanalízisre, az archetipusokra, illetve a regény kialakulására vonatkozó elméleteit.<sup>7</sup> Az újabb kutatások kiderítették, hogy Frazer nézetei, bár alapvetően helytállóak, sok szempontból revízióra szorulnak, elsősorban azért, mert az általa feltételezett periódikusság nem pusztán vegetatív jellegű, mint ahogyan az istenek sem kizá-

rólag azok; továbbá sokkal nagyobb szerepet játszik az adott hely és közösség, mint ahogyan Az aranyág szerzője feltételezte. Elsősorban azonban az irodalmi kritikára volt nagy hatással. Elég itt Northrop Frye rendszerére utalni, aki bevallotta Frazer munkásságára alapozva dolgozta ki minden kor és műfaj irodalmi produkciójának értelmezését, azzal a kiindulóponttal, hogy a költészet az emberi gondolkodásnak korai, történelem előtti típusát tükrözi.<sup>8</sup>

Itt most nem tartjuk feladatunknak a különböző irányzatok vagy kritikák vitatását, mivel számunkra az a hipotézis látszik fontosnak, lehetséges-e, hogy valamely narratív minta /pattern/ rokonságot mutasson valamely mitikus vagy rituális mintával, azaz bizonyos fajta alkotást, például egy regényt, meghatározhat-e valamely körülírható mitikus vagy rituális minta. Az ilyen jellegű vizsgálódásra egyébként Theodor Gaster is javaslatot tesz Az aranyág rövidített kiadásához fűzött jegyzeteiben.<sup>9</sup>

A mitológia-kutatásokban felvázolt periódikusság a következőképpen állítható párhuzamba a regény narratív struktúrájával:

Mitikus

Narratív

A szocio-kulturális kontextusból kiemelt mozzanat

Eredeti idilli állapot: a hős az istenek kegyeltje

C.B. jólmenő illatszerész, előljáróhelyettes, megkapja a becsületrendet

A kiskereskedelem zavartalanul, archaikus módon működhet, az egyetlen elfogadott spekuláció a járadék-ügylet

1

A hőst a gonosz /halál/ kéri talmába

C.B. bukásának belső indítéka: nagyruvágás, külső indítéka: Du Tillet fondorlatai, Keller, Nucingen bankügyletei, Roguin jegyző osalárd ügyletei

A restaurációs évek /1818-23/ nekilendülő kapitalizmusa: bonyolultabb hitelügyletek

2

A hős alászáll a holtak birodalmába

C.B. végigjárja a csődeljárás minden léposóját: likvidálás, a hitelezők gyűlése és a kereskedelmi törvénygyűlés előtt való megjelenés

Ujfajta spekulációs manőverek felbukkanása, főként a telokspekuláció mint az egyik leghazárdabb ügylet

3

A hős feltámad, szerettei segítségével visszatér eredeti környezetébe

C.B.-t rehabilitálja a kereskedelmi bíróság, felesége és lánya mellé állnak

A Törvény örökös az igazság felett, mégis a "nagy halaknak" kedvez, a kicsik elvesznek útvesztőiben, mert még a korábbi gazdasági viszonyokra van szabva

C.B. meghal

A Történelem megy tovább, hiszen a haladás elkerülhetetlen

A regény a hős tényleges halálával fejeződik be. A rehabilitációja alkalmából rendezett örömnépzés közepén a felindulás végez César Birotteau-val. A regény utolsó mondata azonban sajátos módon megkettőzi a halált és a feltámadás mozzanatait, hiszen a fizikai halál után a keresztény szimbolika szerint lelke az öröklétbe tér meg: "Jézus megparancsolja a földnek, adja vissza zsákmányát. A szentéletű pap az ég irgalmába ajánlotta a keresztedői becsület örök megdicsőülésre méltó vértanúját."<sup>10</sup>

A mitikus és a narratív ilyen módon való párhuzamba állítása után szükségesnek látszik, hogy a beszéd /discours/ szintjén folytassuk vizsgálódásainkat. Szembeütlő, hogy a fentebb ismertetett mitikus és narratív struktúra a beszéd /discours/ szintjén egy meghatározott mitosz-világ, nevezetesen a keresztény szimbolika segítségével fejeződik ki. Roland Barthes szerint<sup>11</sup> minden mitosz jelentése /signification/ a hasonlító és a hasonlított sajátos kapcsolatából adódik, mégpedig úgy, hogy a hasonlító már eleve rendelkezik valamilyen értelemmel, amikor a mitosz jelentőjét /signifiant/, másszóval formáját alkotja, és a hasonlítóhoz kapcsolódó konnotáció adja a mitosz jelentettjét /signifié/, másszóval koncepcióját. A mitosz tehát másodlagos rendszer. Ugy is felfoghatjuk tehát, hogy jelen esetben a keresztény mitológiai rendszer szerepel jelentőként, amelynek jelentettje egy másik, ősi, archetipusos mitológiai struktúra.

Jung figyelte meg, hogy a mitoszokban, a mesékben,

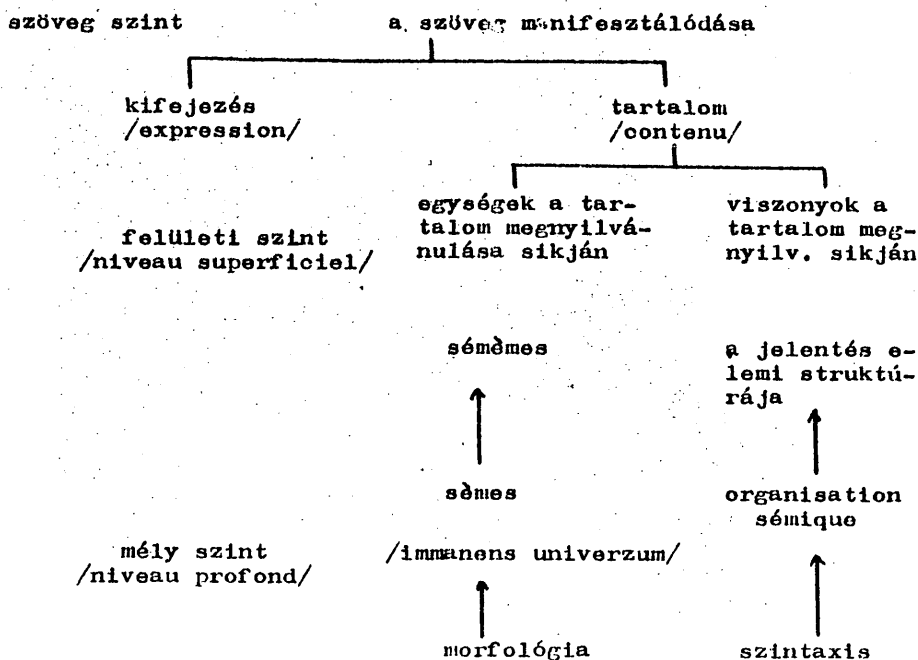
mégpedig egymástól igen távol eső területeken, sőt olyan alanyoknál is, akik ezekről egyáltalán nem is hallottak, továbbá a mai ember álmaiban, fantáziájában bizonyos hasonló témák jelennek meg. Az ilyen képeket és azonosságokat nevezte el archetipikus reprezentációknak. Ezeket pszichikus életünk struktúrájában eleve létező és öntudatlan formáknak fogta fel, amelyek állandóan aktívak, de kitérnek mindenfajta reprezentáció alól, eltűnnek, majd újra és újra felbukkannak. Jung azonban óva intett attól, hogy az archetipusnak valamilyen meghatározott tartalmat tulajdonítsunk, mert csak formája által meghatározott, és úgy is csak nagyon korlátozott mértékben.<sup>12</sup>

Ha az adott szövegben bizonyos archetipusok struktúrákat véltünk felfedezni, akkor az látszik a leginkább kézenfekvőnek, hogy azokat a metaforákban, illetve egy fajtajukban, a klisékben vizsgáljuk. Anélkül, hogy a metafora vagy a klisé fogalmával kapcsolatos problémákra részletesen utalnánk, csak annak megállapítására szorítkozunk, hogy minden bizonnyal szoros kapcsolat áll fenn egyrészt a klisé, a Pierre Abraham által "culture de relais"-nek nevezett fogalom, a Roland Barthes által "code culturel"-nek nevezett fogalom, másrészt az archetipus között.<sup>13</sup> Michael Riffaterre szerint "A mitológia a stílusban van kódolva, klisék, megújított klisék, kulturális célzások /idézetek/ segítségével, és ami még ennél is fontosabb, az asszociatív szekvenciák segítségével."<sup>14</sup> Köztudomású,<sup>15</sup> hogy a balzaci szövegben igen nagy mindezeknek a hányada,



ami azonban nem zárja ki, hogy az író ezeket az elemeket sajátos módon válogatja ki és alkalmazza, így teremtmé-  
meg a rá jellemző "egyéni mítoszt", amelynek kutatásával  
különösképpen a pszichokritikai irányzat foglalkozik.<sup>16</sup>

A továbbiakban annak vizsgálata marad hátra, hogy  
az elbeszélés narratív és diszkurzív, /azaz beszéd szintü/  
komponensei milyen viszonyban állnak egymással, továbbá,  
hogyan kapcsolhatók össze a mitikus struktúrával. Munka-  
hipotézisként elfogadhatjuk Joseph Courtès megállapítá-  
sát, miszerint valamely elbeszélés a narratív és a disz-  
kurzív összetevők találkozási pontjaként tekinthető.  
Hjelmslev, illetve Greimas<sup>17</sup> a következő sémát állította  
fel a narratív-diszkurzív szemiotikai analízis céljaira:



Ila tehát a három szint közül kettőtől eltekintünk, és osakis a felületi szintre, azaz a tartalom megnyilvánulásának szintjére helyezkedünk, akkor egyrészt egységeket, másrészt viszonyokat tanulmányozunk, a szöveg morfológiáját illetve szintaxisát, ami a viszonylag könnyebben végrehajtható feladatnak látszik. Nem problémamentes azonban a mély szint és a felületi szint kapcsolatának feltárása. Az ehhez szükséges műveletek kidolgozását a szemiotika legalábbis annak a Greimas által képviselt irányzata tudomásom szerint oddig még nem oldotta meg. Véleményem szerint ezen a ponton kellene tovább fejleszteni a kutatás eszközeit és éppen itt jelenthet segítséget a jelen dolgozatban csak vázlatosan bemutatott mitológiai-narratív-diszkurzív elemzés.

Ezzel kapcsolatban kiindulópontként szolgálhat Courtès megfogalmazásában az elbeszélés kapcsolata a kulturális kontextussal: "Az elbeszélésben investált tartalmak, amint nevükből is kitetszik, a narratív modellől idegen származásúak ... a világhoz, vagy a tapasztalathoz kötődnek. Ez az "exteroceptív" típusú ismeret az egyes kultúrákban különbözőképpen artikulálódhat. Saját kulturális univerzumunkon belül végtelen számú nukleáris alakzattal rendelkezünk, amelyek különböző kódokká vagy organikus diszkurzív együttesekké szerveződhetnek. A Lévi-Strauss által leírt mitikus univerzum példájára úgy is elképzelhetjük kultúránkat, mint amely nem más, mint kódok /vagy artikulált diszkurzív szintek/ szériája, ame-

lyeknek száma nincs meghatározva ... és minden szint különböző egységekre oszlik. Ilyen perspektívában az elbeszélő ... a kulturális univerzumból ... kiválasztja azokat a tartalmi egységeket, amelyekre szüksége van .... Azt mondhatjuk tehát, hogy a "szöveg" /vagy elbeszélés/, amelyet előállít, nem más, mint a szocio-kulturális kontextusból szükségszerűen kiemelt elemek narratív /szintagmatikai/ formába való önzése."18

Visszatérve a fentebb leírt táblázathoz, ilyen értelemben kell tehát a mitikus és a narratív mellé felírunk a szocio-kulturális kontextusból az elbeszélő által kiválasztott elemeket. Az ily módon történő leírás világossá teszi, hogy a narratív szféra egy lépéssel megy tovább, mint a mitikus, míg a szocio-kulturális kontextus természeténél fogva nyitott és egyre változó, befejezhetetlen.

Ez a konklúzió megegyezik Pierre Barbóris megállapításával: "Az epikum magában foglalja a mítoszokat, mivel a modern realizmus a tragikus eposszal azonosult, az új epikai tragikum pedig a realizmussal; de ez a tragikum nem egy mindörökké a saját korlátai és démonai közé zárt emberiség sajátja, hanem olyan emberiséggé, amely átalakulásra, haladásra, több cselekvésre és magasabb szintű létre hivatott. Ám ez az átalakulás, haladás, több cselekvés és magasabb szintű lét problémát és szenvedést okoz: a mítosz erről szól."19

Pierre Barbóris a Balzac, egy realista mitológia

című könyvében foglalkozik e kérdéssel, és miután Balzac életművét lényegében történetileg és időrendben tárgyalja, az életműből három mítoszt emel ki: az alkotás, a két asszony és a beavatás mítoszait. Könyve azonban a lapjában véve másról szól, mint e mítoszok konzekvens felderítéséről a balzaci életműben. Sajátos "olvasatot", akar nyújtani, amely hasznosítja a különböző kritikai irányzatok eredményeit, de álláspontja inkább polemikus és következetesen a Történelemre, annak egy adott pillanatára koncentrálja figyelmét, azt vizsgálva, miképpen jelennek meg a balzaci leíró-teremtő ábrázolásmódban a kapitalista társadalmi-gazdasági formáció által kiváltott sajátos emberi problémák.

A szociológiai szempontú megközelítést alkalmazó kritika általában inkább történetileg foglalkozik a mítosz és a regény kapcsolatával, és azt a pillanatot igyekszik megragadni, amikor a regény elválik a mítosztól, amikor a hősből regényszereplő lesz, és azt vizsgálja, mi a regény viszonya a művészi tükrözés alapjául szolgáló valósághoz. Michel Zeraffa hívja fel a figyelmet a regénnyel és általában minden műalkotással kapcsolatban jelentkező paradoxonra: "A műalkotás soha nem vezethető vissza az általa ábrázolt valóságra", továbbá, hogy a szociológiai elemzés sem hanyagolhatja el a formát, a műalkotás specifikusságát.<sup>20</sup>

Zeraffa szerint Balzac kapcsolata a mítosszal annyiban sajátos, hogy nála a Társadalom lesz az egyetlen

mitosz, amelyben az ember hihet és hinnie kell, nem lévén más elgondolható valóság számára, mint a társadalmi viszonyok realitása. "Az Emberi színjátékká átvált társadalom ugyanazokat az alapvető jegyeket mutatja, mint a Lévi-Strauss által vizsgált mitikus irodalom, Zárt rendszert, teret alkot, hierarchikus és kategóriákra oszló, amelyeken belül szüntelenül transzformációk, permutációk, kombinációk teremődnek."<sup>21</sup> Megállapítása figyelmen kívül, de az általa alkalmazott sajátos, történeti-szociológiai szempontnak megfelelően nem tér ki annak módozataira, miképpen "íródik át" a Történelem az "Emberi színjáték"-ká.

Balzac és a mitosz kapcsolatának problémája tehát korántsem lezárt kérdés. Nemosak tartalmilag, hanem módszertanilag is további elemzésekre van szükség. Balzac esetében valamely mitikus háttér felderítése éppen azért látszik különösképpen érdekes és izgalmas feladatnak, mert nála túlteng a realitás, kifejezetten és tudatosan az anyakönyvvel kívánt versenyre kelni, így az öntudatlan réteg, a mitikus vagy archetipikus háttér csak egészen sajátos áttételeken keresztül érvényesülhetett.

J e g y z e t e k

- 1 Honoré de Balzac: La Comédie humaine, t. VI. Gallimard, Párizs, 1977.  
René Guise előszava a "Grandeur et décadence de César Birotteau" című regényhez, pp. 4-34. Az idézet saját fordításom.
- 2 U.o. p. 32.
- 3 U.o. p. 30.
- 4 Honoré de Balzac: César Birotteau, Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1958. Fordította Lányi Viktor, p. 71.
- 5 U.o. p. 71.
- 6 Sir James George Frazer: The New Golden Bough, edited and with notes and foreword by Theodor M. Gaster, New York, 1961.
- 7 John B. Vickery: The Literary Impact of the Golden Bough, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1973. pp. 68-115.
- 8 Northrop Frye: Anatomy of Criticism, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1957.
- 9 Frazer: The New Golden Bough, i.m. p.222.
- 10 Balzac: César Birotteau, i.m. II. k. p. 206.
- 11 Roland Barthes: Mythologies, Seuil, Párizs, 1957. pp.195-217.
- 12 Edmond Rochedieu: C.G. Jung et l'individu dans le monde d'aujourd'hui, Seghers, Párizs, 1970. pp. 40-45.
- 13 Roland Barthes: S/Z, Seuil, Párizs, 1970, pp. 25-27. és Pierre Abraham: Créatures chez Balzac, Gallimard, Párizs, 1931, pp. 308-312.
- 14 Michael Riffaterre: Essais de stylistique structurale, Flammarion, Párizs, 1971. p. 270.
- 15 Lucienne Frappier-Mazur: L'Expression métaphorique dans la "Comédie humaine", Klincksieck, Párizs, 1976. p. 71.

- 16 Az "egyéni mitosz" /mythe personnel/ a pszichokritikai iskola kedvenc fogalma, amelynek egyik képviselője, Charles Mauron a "Des métaphores obsédantes au mythe personnel" /1962/ című könyvében főként a költői műalkotást vizsgálta.
- 17 Joseph Courtès: Introduction à la sémiologie narrative et discursive, Méthodologie et application, Classiques Hachette, Párizs, 1976. p. 99.
- 18 U.o. p. 100.
- 19 Pierre Barbéris: Balzac, egy realista mitológia, Gondolat, Budapest, 1978. Fordította Párdutz Katalin és Orosz Magdolna, p. 284.
- 20 Michel Zérafra: Roman et société, PUF, Párizs, 1971. p.13.
- 21 U.o, p. 123.

Gorilovios Tivadar

ZOLA TALÁLKOZÁSA A TUDOMÁNNYAL<sup>1</sup>

Olykor az író nemcsak kritikusai, hanem önmaga ellen is meg kell védeni. Flaubert állítólagos "szenvtelen-ségének" legendája aligha élne még ma is oly makaosul, ha levelezésében a "croisset-i remete" kevesebbet elmélkedik a kivülállás esztétikáján. Ha Zola a naturalista regény védelmében és igazolására nem vág bele a "kísérleti regény" elméletének kifejtésébe, ha - mint maga is elismerte később - "harc közben nem lő túl a célon", nem kérnék számon rajta még ma is túlzásait, s nem elvont tételei alapján ítelnék meg munkásságát, elméletének és írói gyakorlatának egyébként már igen korán észrevett ellentmondásait. A szerepjátszás, a mítoszteremtés túlságosan is jól sikerült, s egy-egy Zola-portréból még ma is annak a "rideg és vad szektariánusnak" az arca tekint ránk, akit a Pascal doktor utolsó fejezetein dolgozó író maga is megidézett egy nyilatkozatában mint fiatalkori alteregóját, akinek mérhetetlen öntudatával szemben azonban már volt elegendő bölcsessége "bevallani": "Én csak egy tudatlan ember vagyok, semmilyen fölhatalmazásom nincs arra, hogy a tudomány és a filozófia nevében beszéljek. [...] regényíró, aki egyet-mást olykor-olykor megsejtett, s aki-nak szakértelme csupán annyi, hogy nyitott szemmel jár és sokat dolgozott."<sup>2</sup>



Valójában persze a "szektariánus" gondolkodása éppoly kevésbé irható osupán a fiatalság számlájára, mint ahogy az író ifjúsága sem jellemezhető vele teljes egészében. A Kísérleti regény dogmatizmusára hajló szerzője már negyvenedik évében járt, fiatalnak tehát aligha volt mondható, a Claude vallomása viszont, amelyet huszonöt éves korában adott ki, címében is, önfeltárulkozó lírájában is a romantikus Musset-t idézi, s a tudomány iránti lelkesedésnek nem sok nyoma fedezhető föl benne. Fenntartással kell tehát fogadnunk, amikor az ötvenhárom éves író, párizsi diákok előtt mondott beszédében, így emlékezik vissza ifjúságára: "Az én nemzedékem [...] parkodott tág ablakokat nyitni a természetre, mindent meglátni, mindent ki mondani. Közülünk még a legöntudatlanabbakban is a pozitív filozófia, az elemző és kísérleti tudományok sok-sok erőfeszítése teljesedett ki. Csak a tudományra esküdtünk, mely mindenfelől körülívott bennünket, belőle éltünk, miközben magunkba szívtuk a kor levegőjét."<sup>3</sup>

Ez az emlékezés olyan látszatot kelt, mintha Zola egész fiatalsága a tudományok kultuszának jegyében telt volna el, mintha a tudományosság igénye eszmélkedése első pillanatától áthatotta volna gondolkodását, mintha az a húsz éves fiatalember, akiről Claude alakját mintázta, s akinek első és legnagyobb becsvégya a költészet volt, nem is létezett volna.

A valóságban azonban Zola diákkövai nem a tudomány, hanem a romantikus irodalom bűvöletében teltek, meglátá-

rozó olvasmányai nem tudósok, hanem írók voltak: Lamartine, Hugo, Musset, George Sand, Michelet, legfőbb időtöltőse pedig a versírás. A gimnáziumban ugyan a reál tagozatot választotta, ez azonban inkább a mérnök apa emlékének szolt, tudományos érdeklődés vagy pláne hivatásérzet nem volt mögötte. Ebből az időből fennmaradt levelei tele vannak panasszal: "semmi sem megy úgy az idegeimre, mint a kémia" /1858. jun. 14./, "az algebrától fejfájást kapok", "a geometria olyan iszonyattal tölt el, hogy ha meglátok egy háromszöget, máris elővesz a remegés" /1859. jun./. Fől is teszi magának a kérdést /s ebben már annak a jelét láthatjuk, hogy őt is megéri a kor növekvő tudománytiszteletének levegője/: "Vajon nem fogom-e később keservesen megbánni, ha az egzakt tudományokban járatlan maradok?" /U.ott/ Ez azonban, legalábbis egyelőre, nem több futó gondolatnál, s komolyabban egy pillanatig sem időzik el mellette. Egy korábbi levelében, önmagához intézve szavait, megállapítja: "éppoly kövéssé születtem a tudományokra, mint arra, hogy hivatalnok legyek." /1859. jan. 23./ Amikor pedig fölmerül előtte a gondolat, hogy mérnöki pályára kellene lépnie, nyomban megszólal benne a költő: "a gerlice nem lakhat egy fészekben a karvullal". /U.ott/ Kell-e ennél közvetlenebb vallomás?

A tudományok persze túl nagy helyet foglalnak el a kor szellemi életében ahhoz, hogysem meg lehessen kerülni őket. Zola is bizonyos számvetésre kényszerül, s levelezésében 1860-tól kezdve megszorodnak a tudomány és az iro-

dalom viszonyát feszőgető töprengések. A húsz éves Zola már "tiszteli" a tudományt, hajlandó osodálni a modern technika vívmányait: a vasutat, a távirót, a gőzhajót, a léggömböt /1860. jun. 2./, elismeri a csillagászat, a természetrajz, a geológia, a fizika, a kémia, egyszóval minden tudomány eredményeit, sőt azt is, hogy "az egzakt tudományok minden más ismeret mértékét adják" /1861. jul. 18/, e tiszteletteljes kalapemelés után azonban kijelenti: a természettudományok "az ember és a dolgok mélyebb megismerését" ígérik, valójában azonban nem képesek megvilágitani "azt a rejtélyt, melynek ember a neve". /U.ott/ Ennek az érvelésnek a háttérében a pályakezdő író egész élet- és irodalomfölfogása áll, melynek meghatározó vonása viszont nem más, mint a valóság és a megismerés elutasítása, egyfajta szorongásos bezárkózás egy elhúzódó kamaszkor álmai és eszményei közé.

Ez idő tájt írt leveleiben a művészt a profétához hasonlítja, a művészetet pedig "ragyogó fáklyához", mely "utat mutat az emberiségnek", s képes "minden órában, minden helyen megmutatni a lelket azok számára, akik csak a testükkel gondolnak". Bár elismeri a költőnek azt a jogát, hogy "szatirát" írjon vagyis "pőrére vetkőztesse az embert" és megmutassa romlottságát, ő maga Lamartine-t többre tartja Juvenalisnál, s hisz abban, hogy "a monnyai ragyogás hamarabb téríti jó útra a bűnöst, mint a pokol", a "himnusz" hasznosabb műfaj, mint a szatíra. /1860. aug. 10/ "Szerintem, írja másutt, egy embert úgy nem lehet meg-

gyógyítani, hogy brutálisan megmutatjuk a betegségét ..."  
/1860. máj. 2/ Ez az egész metaforikus nyelv egyszerre  
utal vissza keresztény és romantikus mítoszokra, lényegé-  
nél fogva összeegyeztethetetlen a tudomány tényszerű, ih-  
letett "félrebeszélést" nem ismerű nyelvével. A tudomány  
leír, elemez, bizonyít, a költő /Zola szerint/ "fenséges  
tudatlanságban" mondja el "drága látomásait", s a "jövőt  
faggatva, félrebeszélve és a fellegekbe veszte" épít "u-  
tópiát utópiára". /1860. jun. 2./

Zola tervei között szerepel ekkoriban egy epikus  
költemény, amelynek témátálasztása és koncepciója mintha  
ellentmondana az eddig mondottaknak. Részben André Ché-  
nier hatására három részből álló mű megírását tervezi La  
Chaine des Êtres címmel, s ebben nem kevesebbre vállalko-  
zik, mint hogy megénekelje, az első énekben, az élő világ  
kialakulását az ember megjelenéséig, a másodikban az em-  
beriség fejlődését a vadságtól a "civilizált időkig", a-  
mihez fölhasználná mindazt, amit "a fiziológia tanít ne-  
künk a testi emberről, a filozófia pedig az erkölcsi em-  
berről", a harmadikban pedig az emberfaj kihalása után ki-  
alakuló új és tökéletesebb lényeket. Ebből a költeményből  
azonban, amely a "tudós", a "filozófus" és a "lírikus" kö-  
zös műve lett volna, mindössze az első nyolc sor készült  
el, s ez aligha volt véletlen: e szerzői hármassból az el-  
ső kettő joggal érezhette magát készületlennek, a lírikus  
viszont nem hitt eléggé sem a tudományban, sem a filozófi-  
ában, sem annak szükségességében, hogy az irodalmi alko-

tást e kettővel összekösse. Zola hozzákezdett ugyan egy-két tudományos munka jegyzeteléséhez, azonban érdeklődése nem bizonyult tartósnak. /V. 8. 1860. jun. 15-i levél és a 10. j./

A költő éveken át kitart nézetei és hitei mellett, makaosul hangoztatva, hogy az életet csak az álmodozás to-heti szebbé. Romantikus idealizmusa görösös védekezés a valósággal szemben, s annál görösösebb, minél erősebben érzi szorítását. Élete azonban úgy alakul, hogy az ellen-állás egyre nehezebbé válik. Mlóta az érettségín, saját hibájából is, másodszori kísérletre sem tudott átmenni, az élet értelmének kérdéseín túl vagy inkább azok mellett, egyre sürgetőbben merülnek föl elötte e megélhetés és az érvényesülés prózai, de annál szorongatóbb gondjai. "Az élet, írja, itt áll elötte a mgya rémitő valóságában, s nem tudni, mit hoz a jövő [...] Ki fog a helyes útra ráve-zetni, de olyan útra, ahol a sok túske nem sebzi föl az ember lábát mieldött még oélhoz érne?" /1860. febr. 14./ Egy sötét pillanatában ezt írja Cézanne-nak: "Mindenben kételkedem, elsősorban is magamban. Vannak napok, amikor úgy érzem, hogy nincs bennem intelligencia [...] Nem fe-jeztem be a tanulmányaimat, még franciául sem tudok helye-sen beszélni; mindenben tudatlan vagyok." /1860. febr. 9./ "Hús éves vagyok, panaszolja, és nincs foglalkozásom", "a osaládom nyakán élösködöm". /1860. jan. 5./ Rendkívül sü-tét időszak kezdődik az életében, 1860 novembero és 1862 februárja között pénztelenül és sokszor korgó gyomorral

vergődik a "bohémólet" nyomorában, amelyről majd a Claude vallomásabán, Murger és Feuillet romantikus legendáira célozva, mondja el véleményét: "Ó, hogy hazudnak, akik azt állítják, hogy a szegénység a tehetség szülőanyja! Vegyék csak számba, hányan vannak azok, akiket a roménytelenség tett híressé, s hányan az olyanok, akiket szép lassan elzüllesztett."<sup>4</sup>

Ugyanosan ekkoriban éri a nőkkel szemben mindig is félénk és gátlásos Zolát szerelmi életének legnagyobb megpróbáltatása, mely talán a legsúlyosabb csapást mérte romantikus elképzeléseire. A történetet ismerjük, legalábbis főbb vonalaiban. Megismerkedik egy Berta nevű lánnyal, s mint egyik levelében írja, kijárja "a valóságos szerelem kemény iskoláját" /1861. febr.5./, csak hogy ez neki nem elég: megpróbálja a lányt "megmenteni", "fölemelni a sárból", mert képtelen elviselni, hogy "úgy bánjon vele, mint valami élettelen tárggyal", mert olyan akar hozzá lenni, mintha ő volna "álmai asszonya".<sup>5</sup> Talán, hogy maga előtt is ellep-  
lezze egy ilyen közönséges kaland mélységes prózaiságát, de bizonyos irodalmi minták, Marion Delorme, és a Kaméliás hölgy hatására is. Az élet és az irodalom lehetőségeinek ez a túlságosan jóhiszemű, de teljesen alaptalan azonosítása, a jó útra térített kurtizán romantikus mítoszának ez a megvalósítási kísérlete persze kudarcba fulladt, s ez aligha történhetett másként. A "valóság" ezúttal könnyörtelenül elbánt az álmodozóval, s rákényszerítette arra, hogy leszámoljon "elméletben szép, a gyakorlatban azonban értelmet-

len" elképzeléseivel.<sup>6</sup> A Claude vallomásának hőse, vagyis maga Zola, bevallja, hogy nem ismeri az életet, ugyanakkor azonban már "határtalan elkeseredéssel keres egy olyan igazságot, mely szilárd támasztékaul szolgálhat."<sup>7</sup> Ezt az igazságot persze nem találja meg egyik napról a másikra, de megvan már rá az igénye, lelkiileg kész a befogadására. Ugyanaz a Zola, aki az egzakt tudományokra oly idegenül tekintett, most - első látásra váratlanul - a matematikához fordul mintáért, nem is sejtve, hogy ezzel tulajdonképpen már hozzá is fogott a Rougon-Macquart-ok programadó előszavának kidolgozásához: "Szeretném belülről megismerni társaim életét, kikutatni titkaikat; ... Gyönyörűséges érzés mérlegre tenni minden egyes szót, minden lélegzetvételt; az ember néhány bizonytalan adattal rendelkezik csupán, azután lassan, de biztosan, matematikai úton eljut a teljes igazság megismeréséig."

Egy válságot persze kizárólag gondolkodás révén ritkán lehet megoldani. A döntő fordulatot az hozza meg, hogy 1862. februárjában Zola álláshoz jut a Machette kiadónál, főszerkesztője a bohéméletet, bekerül - ha egyelőre szerény mellékszereplőként is - az irodalmi és a szellemi életbe. Ez a tevékeny életforma már önmagában véve is fejleszti valóságérzőkét, a szó legpolgárabb értelmében is, ugyanakkor szellemi horizontját is kitágítja. Louis Machette nemcsak Michelet, hanem Taine és Littré kiadója is, és a "szilárd támasztéokra" vágó fiatal író előtt csakhamar föltárul a kor pozitivistá filozófiájának és tudományosságának egész

birodalma, ugyanakkor a Goncourt-ok és Flaubert novével fémjelezhető kortársi irodalom is. Ennek az irodalomnak a szellemét, újfajta inspirációját találóan jellemozte Sainte-Beuve a Dovarynéról írt cikkében: "Anatómusok és fiziológusok, lépten-nyomon belétek ütközöm!" A tegnap még romantikus Zola hihetetlenül gyorsan állt át erre a hullámhosszra, s mint ahogy az ilyenkor lenni szokott, az újhitűek lelkesedésével öleli magához az új világnézetet. Taine, legalábbis az első időkben, olyan hatást tesz rá, hogy osakhamar "alázatos tanítványának" mondja magát, s boldogan indul el azon a királyi úton, amelyet a mester angol irodalomtörténetének nevezetes előszava nyitott meg előtte: "A bűn és az erény ugyanolyan termék, mint a vitriol és a cukor ..." A húsz éves Zola túlságosan sokat és eredménytelenül küzdött e problémákkal ahhoz, hogy most ne fogadja óriási megkönnyebbüléssel a megoldást. Már csak a kor orvostudományát, fiziológiai tanait és Lucas öröklődésméletét kell megismernie /amit példás gyorsasággal, persze a maga módján, meg is tesz néhány év leforgása alatt/, s máris úgy érezheti, hogy leszámolt gyengeségeivel, alaposan felkészült becsvágyó írói tervai megvalósítására. "Ugy gondolom, írja egy cikkében az ifjabbik Dumas egyik regénye kaposán, hogy a tiszta és egyszerű boncolás, melyet anélkül végeznek, hogy elmélkednének fölötto, önmagában is tanulságos." Charles Lotourneau Physiologie des passions című művét rocenzálvá, elégedetten állapítja meg: "Mindonfelől körülvesz bennünket a materializmus, a kísér-



leti tudomány."

Egy 1881-es cikkében, Hugo és Littré fölött elmélkedve, ezt írja majd: "Az egyik az ifjuságom, a másik a férfikorom. Taszítják és kizárják egymást. Littré minden helyet elfoglalt az értelmekben, Hugo már csak távoli zeneszó a fülemben. A pozitivizmus megpecsételte a követ, mely alatt a romantika alszik mindörökre."<sup>8</sup> A valóság nem ilyen egyszerű. Zola "szektariánus" tudományossága éppenséggel arra mutat, hogy romantikus múltjától nem tudott békében megválni, ezért próbálta mintegy "túlkiabálni". Ami pedig a tudományhoz való tényleges viszonyát illeti, a figyelmesebb vizsgálat ott is kideríthetné, hogy a romantikus-idealista múlttal való leszámolás távolról sem volt olyan teljes, amilyennek a Thérèse Raquin írója gondolta.

J e g y z e t e k

- 1 Zola leveleit az EZ, Correspondance I. 1858-1867. krit. kiadás alapján /1978/ idézzük. Helyszűke miatt az idézett kisebb cikkek adatait nem adjuk meg.
- 2 Les Rougon-Macquart, Pléiade-kiad. V. köt. 1611.p.
- 3 U.o.
- 4 Paris, Librairie Internationale, 1866. p. 42.
- 5 La Confession de Claude, p. 51.
- 6 Id. mű p. 72.
- 7 Id. mű p. 4.
- 8 EZ, Oeuvres complètes, Une Campagne, éd. Bernouard, 1928. Hugo et Littré, p. 245.

Szabó Anna

PAUL VALÉRY ÉS A MEGISMERÉS UTJAI

"Les autres font des livres. Moi, je fais mon esprit"  
- olvashatjuk Valéry egyik korai naplófőljegyzésében,<sup>1</sup> s  
ezt a fiataalkori kijelentését a későbbi életmű sem kérdője-  
lezi meg, hiszen nyilvánvaló, hogy a költőt egész életében  
az az egyetlen gondolat foglalkoztatta, melyet már 1894-  
ben a Monsieur Teste-ben megfogalmazott: "Mire képes az em-  
ber?"

Valéry életművében nem elsősorban a tematikus gazdag-  
ság a legfontosabb, nem az a legjellemzőbb, hanem az az ál-  
landó törekvés, amely ezt a látszólag szerteágazó művet lét-  
rehozta és egységesé tette. Bizonyos szempontból Valéry ma-  
kacsul "egyirányú" művet alkotott, s ennek szándéka tulaj-  
donképpen már igen korán megfogalmazódott benne. Egy alka-  
lommal azt mondta Frédéric Lefèvre-nek: "Je conçois fort  
bien qu'un poète amoureux de son art se contentât de re-  
faire, sa vie durant, toujours le même poème, en donnant  
tous les trois, quatre ou cinq ans, une variation nouvelle  
d'un thème une fois choisi."<sup>2</sup> Amit nem egyszer valóban meg-  
is tett, például a Narcisse esetében, melynek első változa-  
ta 1890-ből, az utolsó pedig 1938-ból való, arról nem is  
szólva, hogy maga a motívum - a szemlélődés, az önvizsgá-  
lat, a tükör metaforája - egész költészetén végigvonul. Va-  
léry azonban nemcsak verseiben variálta előszeretettel u-

gyanazt a néhány témát; szinte minden sorában az foglalkoztatta, milyen is az emberi gondolkodás természete, milyen szabályok szerint működik, mit és hogyan képes megismerni, hogyan alkot. Ezeknek a kérdéseknek a valódi jelentőségét azonban csak a Füzetekből /Cahiers/ ismerhetjük meg, melyeket 1894-től haláláig vezetett. A hátrahagyott 261 füzet bizonyos szempontból életének fő műve, maga is fontosabbnak tartotta "irodalmi" alkotásainál. Csakis a Füzetek ismeretében fogadhatjuk el és érthetjük meg Teste urat, csakis általuk válik hitelessé az ifjú Párka drámája, s kap egyéni értelmet, meggyőzően személyes hangsúlyt a Tengerparti temető tragikusan fölemelő utolsó strófája.

"Il ne faut pas se préoccuper des solutions mais des positions. Ne jamais se hâter de résoudre, mais approfondir et déterminer la difficulté", írta 1902-ben.<sup>3</sup> Megismerő-feltáró munkáját önmaga elemzésével kezdte, vagy ahogy ő mondta: "önboncolási" végzett, melynek azonban általánosabb célja az volt, hogy saját magán mint egyéni végzett megfigyelései révén olyan ismeretek birtokába jusson, melyekből később magának az embernek, az "összműködését" tárhassa föl: a testét és a szellemét, kapcsolatukat a világgal. Erre az állandó és kölcsönös kapcsolatra utal a Füzetek egyik gyakori jelzése, a CEM, vagyis a Corps, Esprit, Monde. Önmaga, illetve az ember megfigyelésére irányuló kutatásai lényegét Valéry hol a Módszer, hol a Rendszer fogalommal jelölte. Hogy a kettő között van-e éles határvonal, nehéz megállapítani, mivel valójában u-

gyanannak a kérdésnek két aspektusáról van szó, ha azonban megpróbálunk visszanyúlni ennek a Módszernek az eredetéhez, akkor igaz, kissé leegyszerűsítve - megállapíthatjuk annak két lényeges összetevőjét, melyek a későbbiekben is esetleg csak egymáshoz való arányukban módosultak. A gyökereket 1892-es érzelmi válságában kell keresnünk, amelyből a kiutat, a kor misztikus irányzataival szemben, a racionalizmusban kereste. Kezdetben inkább "negatív oél" vezette, lázadásról, elutasításról volt szó, nem konstruktív programról. Ahogy a Füzetekben írja: "Ma véritable valeur - elle gît dans mes refus." Saját nyugalmat féltette a "szerelem bálványától", s ehhez társult, részben hasonló okokból, a metafizikának s magának az irodalomnak az elutasítása is. Ennek a védekező hozzáállásnak a következményei szabják meg "módszerének" két fő irányát is. Egyrészt a szellem objektív elemzését a lelkiélet egyszerűre túlzottan passzív, szubjektív és tisztázatlan gyakorlatára fűlő helyezte, másrészt főként fiatal korában, tudatosan igyekezett magát távol tartani az érzelmektől, s minden lelki működést valamiféle fiziológiai jelenséggé kívánt redukálni és így magyarázni. Valéry tehát saját érzelmi, ösztöni megnyilvánulásait is racionálisan akarta kezelni, s bennük is, az intellektuális funkciókhoz hasonlóan, az embernek a külvilág valamilyen ingerére adott választ kereste, s mindenekelőtt e hatás-ellenhatás mechanizmust próbálta felfejteni és megérteni.<sup>4</sup> A Füzetekben, az önmegfigyelésen túl, különböző tudományos ismereteit hasz-

nálta fel, hogy beépítse őket saját rendszerébe. Olyan filozófia ez, amely az általános törvényszerűségeket is konkrétan, a gyakorlatban használhatónak szeretné. Valéry szándéka tehát igen ambiciózus, nem kevesebbet akart elvégezni, mint az emberi gondolkodás és a megismerési folyamat tudományos megalapozását. Ehhez mindenekelőtt arra volt szüksége, hogy földerítse azokat a korlátokat, melyek útját állják az értelemnek, meghatározza természetüket és funkcionális eredetüket. A különböző lelki reakciók folytonos változása, látszólagos labilitása /ahogyan ő nevezte: self variance/ mögött meghúzódó állandót kereste. Világosan látta, hogy csak úgy juthat előbbre, ha jelentős egyszerűsítéseket végezve olyan általános elveket, törvényeket, elnevezési formákat talál, amelyek elvezethetik egy bizonyos alapstruktúrához. Ezen a ponton kap nála nagyobb szerepet a "pozitív oél" s válnak szükségessé a tudományos modellek. A fiziológia területén már akkoriban is hagyományosnak számító modellekkel dolgozott, a matematika és a fizika területén azonban a legújabbakhoz folyamodott.<sup>5</sup> Kitűnik feljegyzéseiből, hogy az algebrában elsősorban a szellem variáció, választási és kapcsolási sajátosságai feltárásának alapvető eszközt látta. Különös kedvvel foglalkozott a csoport-elmélettel, melyből például a permutáció, a szubsztitúció révén a kombinációs lehetőségek elméleti alapjait ismerhette meg, valamint ugyancsak ezen belül az állandó problémáját is vizsgálhatta. A halmazelméletben is a különbözőség és a hasonlóság elméleti kérdései izgatták. A matematikusok sze-

rint Valéry akkor jutott legközelebb, legalábbis matematikai értelemben, oáiájához, amikor a halmazelméletet alkalmazta, melynek egyébként egy olyan változatát sejtette meg /a fuzzy-halmazokról van szó/, amely ennek a tudománynak új, mindössze tíz-tizenöt évre visszatekintő fölfedezése.

Nyilvánvaló, hogy Valéry egyik tudományos modellt sem képzelte önmagában alkalmasnak az ember gondolkodás tökéletes modellezésére, elemzésük során azonban számos analógiát fedezett föl a szellem működése és például bizonyos fizikai jelenségek között. A föltárt analógiák rendszeres földelgozása a majdani rendszer végső kialakítása érdekében viszont csak nagyon részlegesen történik meg. Valószínűnek tűnik, hogy Valéry a lelki működésnek nem egyetlen végleges modelljét akarta megalkotni, hanem több lehetséges megjelenítését. Magának a "Rendszer" elnevezésű rovatnak a jelenléte bizonyítja a vállalkozás paradox voltát: a minél nagyobb számú modell bevezetése mellett a legalapvetőbb modell megalkotásának igényét, mely az előbbieket mintegy fölszlegessé tenné. Fölvetődik persze a kérdés, vajon mi valósulhatott meg ebből a szerinte is "abszurd ambicióból". Az a pusztán tény, hogy ez a hatalmas anyag végülis töredékes állapotban maradt fenn, önmagában is jelzi, hogy az egységes rendszer, az emberi "működés" modelljének összeállítása nem sikerült. Eltekintve most attól, hogy abszolút értelemben ez nem is lehetséges, a kudaronak több oka is lehet: egyrészt talán

az, hogy Valérynek elsősorban az elemzéshez voltak meg az adottságai, a szintetizáláshoz sokkal kevésbé; másrészt közismerten idegenkedett a rendszerektől, s mint ahogy nem minden ironia nélkül megjegyezte: "Il me manque un Allemand qui achèverait mes idées."<sup>6</sup>

A Füzeteket olvasva mégis meglehetősen egységes, kidolgozottnak ható képet kapunk bizonyos területekről. Közismert, hogy a fiatal Valérynek Leonardo da Vinci volt a példaképe, s Füzeteiben is elsősorban önfejlesztő gyakorlatokat végzett, hogy így próbálja eszményképét megközelíteni. Legjelentősebb verseiben azután a "belső emberi történetek" rendkívül összetett ábrázolása is megjelenik, hiven tükrözve a módszer eredményeit; az elmulasztott elméleti összegzés a maga módján itt fejeződik ki és valósul meg, a lehetséges magatartásformáknak a gyakorlattal való szembesítése során. A fiatal Valéry nem kevesebbet akart, mint előbb megismerni, majd kifejleszteni minden veleszületett képességét, s önmaga elemzése után megismerni a tudományokat, elsajátítani törvényszerűségeiket, azután pedig mintegy játszva a lehetséges variációkkal, tökéletes művek sorát alkotni. Elutasította tehát a választást, melyben nem önmaga megvalósítását, hanem éppen ellenkezőleg, önmaga megtagadását látta. 1917 táján mégis választásra kényszerült, visszatért a költészethez. Itt azonban inkább kompromisszumról van szó, nem a problémái maradéktalan megoldásáról. Ezt bizonyítja, hogy későbbi verseiben, "kísérleteiben" is



szüntelenül jelen van az ösztönök és a tudat konfliktusa.

E két erővel szemben az egyik lehetséges magatartás a Teste úré, ki végülis ad absurdum testesíti meg a fiatal Valéry vállalkozását s annak lehetetlenségét. A másik, nem kevésbé egyedi figura Nárcisz, akinek magánya ugyanolyan végleges, mint Teste úré, csakhogy ő, vele ellentétben, miközben "kimeríthetetlen Énjét" fűrkészi szüntelen, élete és halála minden értelmét nyugtalan és kielégíthetetlen érzékiségéből meríti. Teste úr "irodalom", Nárcisz a valóság.

Teste úr alakjával 1894 nyarán kezdett foglalkozni Valéry, még pályája elején, amikor módszere kidolgozásába legelőljebb csak belekezdett, bizonyos szempontból azonban akár pályája végén is írhatta volna. Az író ugyanis kezdettől fogva világosan látja, hogy az "Intellektus e bálványa" maradéktalanul nem töltheti be feladatát. Az a tény, hogy ennek ellenére fél évszázadon keresztül folytatja reménytelen küzdelmét, már önmagában is bizonyítja, milyen jelentőséget tulajdonított vállalkozásának. Az is tény azonban, hogy miközben a szellem primátusát hangoztatta, a test és a lélek szigorú elválasztását nem tartotta lehetségesnek. Éppen ezért gondolkodásától nem volt idegen, részben gyakorlati meggondolásból, a személyiség dualisztikus szemlélete. Az ifjú Párka két énjének küzdelme is az empirikus én és az önmagára redukált tudat harca. A két én hierarchikus viszonya egyébként pontosan a fordítottja a bergsoninak.

Teste úr eredetisége éppen abban rejlik, hogy megszabadult mindattól, ami a gondolaton kívül esik, s így csak magára a gondolatra gondol, bár ez sem egészen egyértelmű, hiszen az élet, a test őt is leköti. Így nála is jelen van már a későbbi művek dilemmája, amely jól tükrözi a költő gondolatainak két véglet közötti ingadozását, egyfelől az érzékek és érzelmek, másfelől a szellem és az elvontság között.

Valéry ismeretelméleti nézetei korábbi filozófiákat is idéznek - ebben a vonatkozásban Kantot és főleg Fichtét szokás emlegetni -, ő maga azonban csak a szótágabb értelmében nevezhető filozófusnak, abban az értelemben, ahogy ő maga nyilatkozott erről: "Il n'y a pas d'erreur philosophique si énorme que de compter comme philosophes les seuls philosophes, tandis que tous les hommes d'une certaine grandeur ont nécessairement formé leur philosophie; et peut-être, s'ils ne l'ont exprimée ou précisée, au sens technique et dans le langage technique de la philosophie reconnue, est-ce dû au sentiment qu'ils avaient que la leur était d'autant plus philosophiquement vraie qu'elle n'était pas déclarée. Vraie, c'est-à-dire utilisée et appliquée - vérifiée. Le philosophe spécialiste ne fait rien de sa philosophie: il est l'homme du monde qui en use le moins."<sup>7</sup>

Bár Valéry nem hagyott hátra kidolgozott ismeretelméletet, mégis századunk egyik legjelentősebb racio-

lista gondolkodójának tekinthető. Nem véletlen, hogy minden szigorú kritikája ellenére Descartes-ot fogadja el ő-sének. A Monsieur Teste megjelenésének évében írja Gide-nek: "J'ai relu le Discours de la Méthode tantôt, c'est bien le roman moderne, comme il pourrait être fait. A remarqué que la philosophie postérieure a rejeté la part autobiographique. Cependant, c'est le point à reprendre et il faudra donc écrire la vie d'une théorie comme on a trop écrit celle d'une passion."<sup>8</sup>

A descartes-i példa nyomán a Monsieur Teste-ben az "elmélet regényét" kívánta megírni, Füzeteiben pedig a saját elméletének "életét". A Monsieur Teste valóban a karteziánizmus folytatója, de hőse, aki alapvetően különbözik Descartes-tól, pusztán tanú egy olyan világban, amelyért semmit sem akar és nem is tud tenni. Kivülállásának, tehetetlenségének egyik alapvető oka az, hogy míg Descartes meg volt arról győződve, hogy az ész a világon a legjobban elosztott dolog, addig Teste úr másnak, különbözőnek tudja magát, "egyedüli példánynak". Lucien Goldmann szerint Valéry életművének legfontosabb, napjainkban is aktuális mondanivalója éppen az emberiség lehetőségeinek kutatása, hatalmának megóvása, a humanista tradíció védelme. Goldmann is a francia racionalizmus vonalába helyezi az író, Descartes és Voltaire követőjét látja benne. A három gondolkodó közötti alapvető különbséget a gondolat és a cselekvés eltérő viszonyában látja: "relations qui étaient certaines mais implicites pour Des-

cartes, souhaitables et réalisables pour Voltaire, et enfin problématique et irréalisable pour Valéry."<sup>9</sup>

Valéry kétségei korának válságával magyarázhatóak. Ez magyarázza egyébként azt is, hogy korának fő ideológusa nem ő vagy egy másik racionalista gondolkodó, aki ugyanúgy tisztában volna ezzel a válsággal, hanem éppen Bergson, akiről 1932-ben ezt írta: "Il me semble que Bergson s'acharne à fluidifier ce que je m'acharne à solidifier."<sup>10</sup>

### J e g y z e t e k

- 1 Cahiers, Gallimard, 1973, I. 30.
- 2 Id. M. Décaudin, Narcisse: "une sorte d'autobiographie poétique", Information littéraire, 1956. ápr.-máj.
- 3 Id.mű I. p. 458.
- 4 A OEM mellett a másik gyakran használt rövidítés a DR /Demande-Réponse/ éppen erre utal.
- 5 A matematikában való jártasságával kapcsolatban l. Ke-rékgyártó Béla visszaemlékezéseit, Paul Valéry budapesti látogatása, Budapest o. folyóiratban, 1945. nov.
- 6 Id. mű I. p. 69.
- 7 Ibid., p. 538.
- 8 Gide-Valéry, Correspondance, Gallimard, 1955, p. 213.
- 9 Valéry et la dialectique in Structures mentales, 1970, p. 153.
- 10 Cahiers, I. p. 664.



NYELVÉSZETI      SZEKCIÓ

"NYELV      ÉS      KULTURA"

Rot Sándor

A KÉT- ÉS TÖBBNYELVÜSÉG LINGVISZTIKAI KÉRDÉSEI ÉS A  
KULTURÁLIS PLURALIZMUS PROBLÉMÁI

A két- és többnyelvűség kérdéseinek tanulmányozása több évszázados múltra tekint vissza. Így pl. már Flavio Biondo /XV. század/ nagy érdeklődést tanúsított az olyan emberek iránt, akik két vagy több nyelvet felváltva használnak.

De e problémakör kérdéseit behatóan csak napjainkban kezdik vizsgálni, amikor a különböző lingvisztikai iskolák, irányzatok képviselői - a "modernizált" újgrammatikusoktól, a strukturális deskriptivistákon és transzformációs preszkriptivistákon át egészen az "új isteni igazságot" hirdető variacionisták második nemzedékéig, - a nyelv funkcionálásának, változásának és fejlődésének<sup>1</sup> a modellezésében egyre nagyobb figyelmet szentelnek a nyelvi kölcsönhatásoknak, és ezen belül a "non-code-switching" és "code-switching"<sup>2</sup> lingvisztikai interferenciának.

A két- és többnyelvűség lingvisztikai kérdéseit a nyelvtudomány leginkább a nyelvi kontaktusok problémáiban belül tárgyalja.

A lingvisztikai irodalomban vagy egy törekvés, hogy a nyelvi kontaktusok problémáit és ezen "non-code-switching" és "code-switching" lingvisztikai interfe-



renzia típusait és altípusait a két- és többnyelvűség kérdéseivel azonosítsák.

Kutatásaink arról tanúskodnak, hogy ez helytelen. A neves A. Martinet alkotta "nyelvi kontaktusok" szak kifejezésnek sokkal szélesebb jelentése van és magába foglalja nemcsak a bilingvizmus és multibilingvizmus /polibilingvizmus/ típusainak és altípusainak sokaságát, hanem a nemmarginális kauzális nyelvi érintkezésektől egészen az intraregionális permanens nyelvi kölcsönhatás<sup>3</sup> jelenségeinek széles skáláját. A két- és többnyelvűség önmagában véve érdekes probléma. Igen elterjedt, és lépten-nyomon találkozunk vele. A földkerekség sok országában és területén a lakosság jelentős része két- vagy többnyelvű; például: az USA-ban, a Szovjetunióban, Kanadában, Ausztráliában, Belgiumban, Svájcban, Elzászban, Vasconiában, Kataloniában, Walesben, Tirolban, Indiában, Pakisztánban és másutt. A két- és többnyelvűség tényezője nagy szerepet játszik ezeknek az országoknak a társadalmi életében, kultúrájában és oktatási rendszerében.

A Kárpátmedence illetve az euro-ázsiai nyelvi övezet északi részének, az USA, a Szovjetunió, valamint nemrégén Indiának izgalmas bilingvizmus és multilingvizmus jelenségeit tanulmányozva láthattuk Ch.A.Fergusson a diglossziáról<sup>4</sup> szóló elmélkedésének "gyenge pontjait", Ch. Osgood<sup>5</sup> és J.M.Veressosagin<sup>6</sup> a két- és többnyelvűséget a "szubordinatív" és "koordinatív" típusaira osztá-

lyező koncepciójának sematizmusát, valamint azt a tényt, hogy a többnyelvűség "nem egyszerű mechanisztikus kibővítése" a kétnyelvűségnek, ahogy ezt V.Vildomeo<sup>7</sup> állította, és ezért szükségszerű, hogy külön-külön tárgyaljuk.

Vizsgálataink azt bizonyítják, hogy a kétnyelvűség jellege mindenekelőtt a nyelvi kapcsolatok típusától függ. Kazuális nyelvi kapcsolatoknál kétnyelvű személy nagyon kevés akad, a kétnyelvűség leggyakrabban csak az egynyelvű környezetben szétszórt egyénekre jellemző. Az ilyen kétnyelvűséget individuálisnak nevezik; előfordul olyankor is, amikor egyes személyek önállóan idegen nyelvet tanulnak.

A nyelvészeti és lélektani szakirodalomban már évek óta élénk vita folyik a kétnyelvűség osztályozásáról. Kutatásaink azt mutatják, hogy a kétnyelvűség megnyilvánulásainak különféle típusait /összesen 15/ osztszerű ebből a szempontból négy csoportra osztani:  
a/ kezdetleges bilingvizmus; b/ előrehaladt bilingvizmus; c/ nem teljes bilingvizmus; d/ teljes bilingvizmus.

A kétnyelvűség egy-egy csoportja a "non-code-switching" és "code-switching" lingvisztikai interferencia sajátos dinamizmussal és a nyelvi szintek behatolhatóságának különböző fokával jelentkezik.

Igy, a kezdetleges bilingvizmus lingvisztikai interferenciája a nyelvi szintek behatolhatósága a következő dinamizmussal jelentkezik: 1/ a lexikai-szemantikai

szint; 2/ a mondattani szint: pl. a német-magyar két-  
nyelvűség: "S haupt, das si z már /< m. már/ ksund"<sup>8</sup>.

'A legfontosabb az, hogy ő már egészséges';

a román-ukrán kétnyelvűség: "Am așteptat o tila /<

ukr. чїла / viața" - 'Egy egész életen át vártam';

a hindi-angol kétnyelvűség: "Excuse me, kitné badže he?"

- 'Boosásson meg, hány óra van?"

Az előrehaladt bilingvizmus lingvisztikai interfe-  
renoiájában a nyelvi szintek behatolhatósága a következő  
dinamizmust mutatja:

1/ a lexikai-szemantikai szint; 2/ a mondattani szint;

3/ a fonetikai /fonológiai szint:

pl., a magyar-angol /amerikai nemzeti változata/ biling-  
vizmus: "A korneron /ang. corner/ shokáik vártam a já-  
nyomért /< ang.: to wait for 'vár /valakiro/ - 'Az  
/utca/ sarkán sokáig vártam a leányomra';

a német-ukrán kétnyelvűség: 'Wir kain in woult am /to/  
tytšken, /< ukr. d. Тычка / 'Elmentünk az erdőbe a  
babnövényt alátámasztó karókért';

a bolgár-román kétnyelvűség: "Бугатия боїер /<

rom. boier/ и расърдил на параната /< rom.

taran/" 'A gazdag boier /földbirtokos/ megharagudott a  
parasztra'.

A nem teljes bilingvizmus lingvisztikai interfe-  
renoiájában a nyelvi szintek behatolhatósága a követke-  
ző dinamizmussal jelentkezik: 1/ a lexikai-szemantikai  
szint; 2/ a mondattani szint; 3/ a fonetikai /fonológiai  
szint; 4/ a szóképzési szint; 5/ a morfológiai szint

/ritkábban/:

pl., a jiddis-német kétnyelvűség: "Tes khan nicht sain  
/jid. niš zain helyett/, az tajm mešpuxə zol ov ter  
ohasem nit kommen /jid. niš kumen~kimen helyett/" -  
'Nem lehet, hogy a családod ne jöjjön el az esküvőre'.

az ukrán-angol /amerikai nemzeti változata/ kétnyelvű-  
ség: "Бойсики /<ang. Boys/ Визерають людно /<  
ang. like/ Юхня модер /< AmA d. them mother/" 'A  
kisfiuk hasonlítanak anyjukra'.

a román-szerb/horvát kétnyelvűség: "Mititei jeste tode-  
auna moje preferito jelo / < szerb-horvát jelo/" - 'A  
mititei /kis sült kolbász - R.S./ mindig a kedveno éte-  
lem'.

A teljes bilingvizmus lingvisztikai interferenciá-  
jában a nyelvi szintek behatolhatósága a következő di-  
namizmust mutatja:

1/ a mondattani szint; 2/ a lexikai-szemantikai szint;  
pl. az amerikai angol-német /penszilvániai kétnyelvűség:  
"Misster loiher / < ang. lawyer/, wass Zeit iss es?  
/ < ang.: What time is it?/" - 'Ügyvéd úr, hány óra  
van?'

szerb/horvát-magyar kétnyelvűség: "Želim da upoznam  
eszt a szeip várost" - 'Szeretném megismerni ezt a szép  
várost'.

a szlovák-magyar kétnyelvűség: "U kolibe zme žili aj u  
zimu /szlk./ mer asz erdiszetbe meszi vout /m./" 'Télen  
is a kalyibában éltünk, mert az erdőszetchez messze volt'.

A kétnyelvű szituációk túlnyomó többségében mindkét nyelv egyenlőtlen helyzetben van. A. Weiss azt ajánlja, hogy a kétnyelvűeknél különböztessék meg alapnyelvüket, amely mindennapi érintkezésük fő eszközül szolgál, és második vagy pótnyelvüket, amelyet korlátozottabb mértékben, szakosítottan,<sup>9</sup> csak az érintkezés bizonyos területein használnak. Sok esetben a kétnyelvűek alapnyelve, vagyis "A"-nyelve egyúttal anyanyelvük is. Ez az a nyelv, amelynek segítségével az ember gyermekkorában megismerte a világot, ismerkedett a világ jelenségeivel, folyamataival és viszonyaival, elsajátította a nemzeti és az egyetemes kultúra örökségeinek megnyilvánulásait, kifejezni tanulta az érzelmeit, tanulmányosította a társadalom más tagjaival való érintkezés formáit stb. Ezért ez a nyelv rendkívül szoros kapcsolatban áll mindennel, ami az embert körülveszi, az egész társadalommal, kultúrájával, az előző élettapasztalattal. Éppen ezzel magyarázható az anyanyelv pozíciójának rendkívüli szilárdsága a kétnyelvű ember és a kétnyelvű csoport általános kommunikatív rendszerében. Huzamos idejű kétnyelvűség esetén mindkét nyelv helyzete természetesen megváltozik, de olyan állapot, hogy mindkettő teljesen egyforma helyet foglaljon el az ember nyelvi tevékenységében, igen ritkán figyelhető meg és nem tart sokáig.

A bilingvizmus elméletének egyik vitás problémája az a kérdés, hogy vajon a kétnyelvű ember mindkét nyelve továbbra is önálló rendszerként áll-e fenn, vagy egy

rendszerbe olvad össze. Egyes tudósok, olyan orvosok megfigyeléseire hivatkozva, akik a kétnyelvűek beszédképességének elvesztésével kapcsolatos jelenségeket /afázia/ vizsgálták, arra a következtetésre jutnak, hogy az "A" nyelv és a "B" nyelv ismerete különböző helyeken lokalizálódik az agykéregben, tehát a nyelvi magatartás két különböző rendszereként nyilvánul meg. Más nyelvészek rámutatnak arra, hogy a kétnyelvű ember legtöbbszörre nem teljesen sajátítja el a másik nyelvet, ezért ilyen kétnyelvűeknél nem beszélhetünk két nyelvi rendszer fennállásáról. "Kétségre vonható - írja E. Haugen -, hogy minden kétnyelvű embernek két egymás mellett létező nyelvi rendszere van. Sőt az interferencia megjelenése feltételezhetővé teszi, hogy valamivel kevesebb mint két, már egynél több rendszere van".<sup>10</sup>

Vizsgálataink azt bizonyítják, hogy itt sokkal bonyolultabb helyzetekkel állunk szemben az "A", "B" nyelvi rendszerek: I. a kezdetleges bilingvizmusnál a 1:0,4 korrelációt; a II. az előrehaladt bilingvizmusnál az 1:0,6 korrelációt; III. a nem teljes bilingvizmus az 1:0,8 korrelációt; a IV. a teljes bilingvizmusnál az 1:-1 korrelációt alkotnak.<sup>11</sup>

Az a körülmény, hogy e kétnyelvű egyén gyengébben ismeri a "B" nyelvet, mindenekelőtt azzal magyarázható, hogy bármilyen nyelv ismerete összefügg az emberi tevékenység teljes diapazonjával. A magatartás nyelvi rendszerét az ember a külső világ tanulmányozásával és a

szellemi élet folyamatainak tudatosításával egyidejűleg sajátítja el.

A nyelvek egyenlőtlen helyzete a kétnyelvű egyénél több más okkal is magyarázható. E nyelvek egyike nagyon gyakran fejlettebb kultúrát képvisel.

A kétnyelvűség jellege jelentős mértékben még attól is függ, milyen módszerrel - természetes vagy mesterséges módszerrel - tanulták a "B" nyelvet, más szóval, vajon a másik nyelvet beszélgetéssel, imitativan, idegen nyelvű személyekkel folytatott közvetlen gyakorlati érintkezéssel sajátították-e el, vagy pedagógus vezetésével tanulták valamilyen tanintézetben. Az első esetben a nyelvek kölcsönhatásának intenzitása jóval nagyobb. Ugyancsak ismeretes, hogy a "B" nyelv ismeretének foka sok tekintetben attól függ, hogy az illető személy milyen korában jött létre a kétnyelvűség: a gyerekek és a felnőttek kétnyelvűsége között eléggé jelentős az eltérés.

Egyes amerikai tudományos körökben igen elterjedt volt az az elmélet, hogy a kétnyelvűség árt az ember szellemi fejlődésének. E. Ludovicoy és mások "asszociációs pszichológiájának" hívei szerint a gondolkodás az eszmék és a szavak asszociációja, tehát bizonyos eszme és idegen nyelvű szó között közvetlen kapcsolat jöhet létre.<sup>12</sup> Viszont egy nyelv ismerete okvetlenül beavatkozik a később tanult más nyelvek ismeretébe. Ebből azt a következtetést vonták le, hogy a kétnyelvűség ne-

nehézségeket okoz gondolkodás közben, és ezek a nehézségek kiváltképp akkor érezhetők, ha a nyelvet szokatlan területen vagy olyan emberekkel való érintkezés közben használják, akikkel addig más nyelven beszélgettek.

Ezek az elméletek sok pszichológus és nyelvész ellenvetéseit váltották ki. U. Stern azt bizonygatta, hogy a nyelvek különbözősége nem váltja ki a jelenségeket, sőt hatalmas ösztönzést ad a gondolkodás egyes mozzanataihoz, az összehasonlításokhoz és a differenciálásokhoz, a fogalmak kiterjedésének és határainak tudatosításához, a finom jelentésárnyalatok megértéséhez.<sup>13</sup>

A kétnyelvűségnél valamivel kisebb mértékben terjedt el a többnyelvűség vagy multilingvizmus /polilingvizmus/. Többnyelvűek vagy több nyelven beszélők /néha poliglottoknak is nevezik őket/ azok, akik több mint két nyelvet ismernek és használnak. A tudományos irodalomban gyakran találkozhatunk azzal a nézettel, hogy a kétnyelvűség és a többnyelvűség között csak mennyiségi jellegű eltérés van. E. Haugen véleménye szerint a többnyelvűség nem más, mint a többszörös kétnyelvűség válfaja.<sup>14</sup> Valóban, sok azonos jelenség figyelhető meg a kétnyelvűségben és a többnyelvűségben, mindkettőt egész sor közös törvényszerűség jellemzi, viszont megfigyeléseink szerint közöttük nagy a különbség is. A többnyelvűségről bonyolultabbakká válik a viszony az érintkező nyelvek között, egész sor közbenső folyamat jön létre, a nyelvi hasonlóságok és azonosságok néha többfokozatú átmenet formá-



ját őrlik fel. Egyrészt a kétnyelvűség előző tapasztalata megkönnyíti minden következő nyelv elsajátítását, másrészt viszont, amikor a harmadik, "C", a negyedik "D" stb. nyelvet tanulják, akkor közben nemosak az "A" nyelv interferenciáját érzik, hanem a korábban tanult "B" /"C"/ ... "N" nyelvekét is, tehát a nyelvek kölcsönhatása összetettebbé válik. A többnyelvűség e bonyolult jelenségeinek gyűjtött anyagunkból itt csak egy-két példáját mutathatjuk be:

Az amerikai angol-jiddis-orsz trilingvizmusból:

ask [æsk] you my dear /AmA/ frant unt dāne gantse  
mišpoxe kumt tsu uns /jid./ В ГОСТИ НА СЛЕДУЮЩИЙ  
/orsz/ Šabes /jid./ evening /AmA/. " - Kérlek, drága jó  
barátom /rokonom/ és az egész családot, gyertek hozzánk vendégségbe a következő szombat este."

Az amerikai angol - szlovák - magyar - német quadrilingvizmusból:

"We all were really happy /AmA — /, /Že zme tu  
t'ažku vojnu prežili /szlk./, hisz nem vout sem kenyérünk,  
sem házunk /m./ / — / unt mir hovan nit  
kevust wu mir kén solen" /német/ - 'Valóban nagyon boldogok voltunk mindnyájan, hogy túléltek ezt a nehéz háborút,  
hisz nem volt sem kenyérünk, sem házunk / lakásunk,  
és nem tudtuk, hogy hová menjünk'.

Természetes nyelvi kapcsolatok viszonyai között gyakran figyelhető meg a nyelvek szubsztitúciójának jelensége: ha valakit ismeretlen nyelven megszólítanak, ön-

kéntelenül is valamelyik általa ismert idegen nyelven, csak éppen nem az anyanyelvén válaszol.

A kétnyelvűséget és a többnyelvűséget tanulmányozó kutatónak azt is figyelembe kell venniük, hogy a "B"-nyelv tanulásával párhuzamosan az egyén bekapcsolódik egy másik nép kultúrájába. Azok a személyek, akik számukra új kultúrát sajátítanak el, rendszerint úgynevezett "kultúraakoentussal" rendelkeznek. Ennek természete hasonlít a nyelvi akoentushoz, és szintén két olyan elementétes szokásrendszer kölcsönhatásának eredménye, amelyik kitartóan interferálja egymást. Mivelhogy a kultúraakoentus azt jelenti, hogy megmaradnak azzal az előző környezettel fennállott szoros kapcsolatok, amelyből az egyén kikerült, ezért ez az akoentus egyidejűleg arról is tanúskodik, hogy az "A"-nyelvnek szilárd a helyzete a "B" / "C" ... "N"/-nyelv kultúrájával fennálló kapcsolatában.

A kultúra makrorendszerének a vizsgálata sok izgalmas problémát vet fel. E problémák megoldása csak az izomorfizmus elméletén alapuló módszerek segítségével lehetséges. Vizsgálataink azt mutatják, hogy a "gyorsuló idő" közepette a kultúra makrorendszere dinamikus rangsort alkot. E hierarchiában pezsgő élet folyik: állandóan változnak a rendszerek struktúrái, belső és külső tényezői, ezek viszonyai, de a nyelv uralkodó helyzete változatlan marad.

A kultúra rendszerei és struktúrái nem fejlődhet-

nének, ha nem állna rendelkezésükre a nyelv. Ezenkívül a nyelvi jelek a kultúra különböző rendszerekhez tartozó ideális vagy absztrahált entitásainak hordozói is.

Ugyanakkor a nyelv mint a kultúra makrorendszerének a szerves része, visszatükrözi a nem lineáris kausalitás alapján a kultúra többi rendszereinek és struktúráinak a változásait és fejlődését. Ezért a visszatükrözési elmélet segítségunkra lehet abban a törekvésben, hogy a nyelv elemeiből kultúrtörténeti következtetéseket vonjunk le.

Ezekből az elméleti premissákból kiindulva megkíséreltük megállapítani a két- és többnyelvűség helyét a kultúra illetve kultúrák makrorendszerében. Megfigyeléseink ahhoz a következtetéshez vezettek, hogy a bilingvizmus és a multilingvizmus összefonódik a kulturális pluralizmus különféle típusaival.

A két- és többnyelvűség kulturális pluralizmusa több problémát vet fel. Ezek között itt csak kettővel szeretnénk foglalkozni:

a/ Miből is tevődik össze ez a kulturális pluralizmus?

b/ Hogyan kapcsolódnak a kulturális pluralizmus rendszerei és struktúrái a két- és többnyelvűség "A", "B", /"C" ... "N"/-nyelvekéhez.

Kutatásaink egyértelműen mutatják, hogy a kulturális pluralizmus rendszerei nem tükrözik vissza mechanikusan a két- és többnyelvűség "A", "B", /"C"... "N"/-

-nyelv korrelációját. A kultúra rendszerei és struktúrái, amelyek az "A"-nyelv körül csoportosulnak, dinamikusabban interferálnak a "B" /"C"... "N"/-nyelv körül tömörülő kultúra rendszereivel, struktúráival, mint maga az "A"-nyelv elemei, struktúrái a "B" /"C"... "N"/-nyelv rendszerével, elemeivel. Ezt a folyamatot elősegíti az a tény, hogy a kultúra "nem nyelvi rendszereiben" több az abszolút illetve areális univerzális, mint a nyelvben. Ezért sok jelenség, amelyet néha nehéz magyarázni a két- vagy többnyelvű személy nyelvi rendszereinek kölcsönös viszonya szempontjából, magyarázatra találhat a kulturális pluralizmus folyamataiban.

J e g y z e t e k

- 1 A "nyelvi változás" és "nyelvfejlődés" közötti különbségekről ld.: S.Rot: On the Development of Present-Day English and its Sociolinguistic Problems, "Hungarian Studies in English" XIII, Debrecen, 1980, pp. 7-9, 11.
- 2 A "non-code-switching" és "code-switching" lingvisztikai interferencia jellegéről ld. részletesen: S.Rot: Inherent Variability and Linguistic Interference in Present-day British Standard English, "Grazer Linguistische Studien" 11/12, Frühjahr, 1980, pp. 221-223. 11.
- 3 E nyelvi kontaktusok típusairól ld.: A. M. Rot, Особенности взаимодействия языков и диалектов Карпатского ареала, Ужгород, 1973; A. M. Rot, Венгерско-восточно-славянские языковые контакты, Будапешт, 1973.
- 4 ld. Ch. A. Fergusson: Diglossia, "Word" v. 75, N° 2, August, 1959.
- 5 ld. Ch. Osgood: Types of Bilingualism, New York, 1964.
- 6 ld. E. M. Верещагин, Пассивный и активный билингвизм и языковое контактирование. in: "Актуальные вопросы современного языкознания и лингвистическое наследие Е. Д. Поливанова", Самарканд, 1964.
- 7 ld. V. Vildomeo, Multilingualism, Leyuen, 1963.
- 8 A két- és többnyelvűség példáit a saját gyűjtésünkből adjuk.
- 9 ld. A von Weiss: Zweisprachigkeit und Sprachbegabung, "Orbis" vol. V., No. 1. 1956, Uö. Hauptprobleme der Zweisprachigkeit, Heidelberg, 1959.
- 10 E. Haugen: Language Contact; in: "Proceeding of the 8th Congress of Linguists", Oslo, 1958, p. 722.
- 11 ld. erről részletesen S.Rot: Multilateral Contact of Languages and Dialects in the Carpathian Linguistic Area and Problems of Sociolinguistics, "Grazer Linguistische Studien" 9, Referate vom 1. Soziolinguistischen Grazer Symposium, Frühjahr 1979, 146-148. 11. pp.
- 12 ld. E. Ludovicy: Notes sur le bilinguisme, "Revue de psychologie de peuples", 9me année, No 2, 1954, p. 157.
- 13 U. Stern: Psychological Problems of Bilingualism, New York, 1963. pp. 68-72.

14 E. Haugen: The Norwegian Language in America, vol. 1-2, Philadelphia, 1953, p. 6.

Rövidítések:

AmA	= az angol nyelv amerikai nemzeti változata /amerikai angol/
ang.	= angol /nyelv/
bulg.	= bulgár
d./dial./	= dialektus
jid.	= jiddis
m.	= magyar
rom.	= román
szik.	= szlovák

Pordány László

AZ IDEGEN NYELV ELSAJÁTÍTÁSA ÉS AZ ÉLETKOR

A nyelvtanulás-nyelvelsajátítás, valamint az életkor összefüggései évtizedek óta sarkalatos problémarendszert képeznek a nyelvtanulás kutatásában és egy egységes elsajátítási elmélet kidolgozását előző kísérletekben. Az idegen nyelvek vonatkozásában az életkor szerepének a megállapítása az elméleti jelentőség mellett egyúttal fontos gyakorlati előkitűzés. Ezen a szinten a probléma lényege - némileg egyszerűsítve - a következő kérdésekben foglалható össze:

1. Van-e bármilyen jelentős különbség a gyermekkori és a felnőttkori nyelvtanulás között, és ha igen, miben vagy mikben áll ez a különbség?

2. Amennyiben a két életkornak megfelelően két különböző módú, vagy esetleg: eredményű nyelvtanulásról beszélhetünk, bizonyítható, illetve igazolható-e az a feltételezés, miszerint a gyermek "könnyebben", "jobban", gyorsabban, azaz: eredményesebben tanulja az idegen nyelveket, mint a felnőtt?

3. Ha a második kérdésre /akár részben vagy bizonyos értelemben/ pozitív válasz adható, akkor megállapítható-e /legalábbis hozzávetőlegesen/, hogy mikor ér véget a nyelvtanulási szempontból vett gyermekkor és mikor kezdődik a felnőttkor: azaz létezik-e, és ha igen, mikor kö-

vetkezik be a feltételezett ún. kritikus életkor a nyelvtanulásban?

Nem szükséges bizonygatni, hogy milyen gyakorlati jelentősége lenne annak, ha a kutatás akár közelítően egyértelmű válaszokat tudna adni ezekre a kérdésekre, nyilvánvaló ugyanis, hogy a válaszokkal szinte egyidejűleg megoldódna pl. az oktatásszervezés örökös "mikor kezdjük?" kérdése, vagyis az ún. optimális életkor problematikája, sőt a nyelvoktatás "hogyan?"-jai közül is valószínűleg néhány.

A válaszok javarésze azonban - egyelőre - várat magára, annak ellenére, hogy néhány országban évek, idestova évtizedek óta folyik a rendszeres kutatás; nem utolsósorban azért, mert a kísérleti eredmények gyakran ellentmondóak, illetve, mint látni fogjuk, gyakran felhasználták őket ellentétes következtetések alátámasztására. Nyilvánvalóan nem tekinthető célnak az itt rendelkezésre álló keretben, hogy konkluzív megoldásokról számoljunk be, megkíséreljük azonban, hogy az eddigi tapasztalatok, feltételezések, kutatások, állásfoglalások és következtetések vázlatos összegzéséből kiindulva néhány gondolattal hozzájáruljunk az eddigi kutatási eredmények valódi, vagy látszólagos ellentmondásainak, illetve azok okainak a feltárásához és ezen keresztül a további kutatások irányultságához.

Az újabb álláspontok vizsgálata előtt érdemes utalni arra, hogy mintegy 3-4 évtizeddel ezelőttig, tehát



kb. a kísérletes vizsgálatok kezdetéig nyelvészek és nyelvtanárok általában egyaránt azt a nézetet vallották, vagy inkább: hittek abban - hogy a gyermek nyelvtanulói képessége egyértelműen felsőbbrendű a felnőttekéhez képest: azaz: a gyermek feltétlenül és minden tekintetben eredményesebb nyelvtanuló, mint a felnőtt. /Mellesleg: javarészt ugyanez a nézet került be a nem szakmai köztudatba./ A gyermekkori képességek fölényének exponensei között találjuk századunk első évtizedeiben Harold Palmert, aki számos kortársához hasonlóan spontán megfigyelésekre alapozta nézeteit. A nyelvi studiumok alapelvei című munkájában /Palmer 1921/ egyebek közt azoknak a belga gyermekeknek az esetét tárgyalja, akik az első világháború során menekültként kerültek Angliába, majd később az angol nyelv "tökéletes", vagy "közel tökéletes" ismeretében tértek vissza hazájukba. Ezzel szemben általában igen borúlátó a felnőtteknek a nyelvtanulásban elért eredményeit illetően. Palmer teszi az első számottevő kísérletet arra, hogy magyarázatot is adjon a nyilvánvalónak tűnő különbségekre. Két fajta képességről beszél, ami a nyelvtanulásban szerepet játszik, úgymint: a "spontán" képesség és az ún. "studialis" /="studial"/ képesség, mely utóbbi mai terminológiával élve lényegében a tanuló intellektuális-kognitív-elemző képessége, illetve ennek a tudatos használata, azaz lényegében véve az állandóan jelen lévő nyelvi tudatosság a tanulás folyamatában. Az ún. "spontán" képességek mibenlétét tekintve a pszichológia akkori szintjének megfelelően Pal-

mer kétségek közt hagy bennünket. Minden esetre a lényeg szerint az, hogy a spontán képességek, illetve azok valamilyen aktivizálása vagy kiaknázása elősegítik, míg a tudatos képességek hátráltatják a nyelvtanulást. A "studialis" képesség az életkorral egyre erősödik, majd dominánssá válik, miközben a spontán képesség egyre gyengül, ha nem is vész ol teljesen. Palmer leírása szerint az említett belga gyermekek között voltak, akik kivételként nem tanultak meg társaikhoz hasonlóan jól angolul, ők azonban épp azokból kerültek ki, akik korán elérték egy bizonyos szellemi fejlettségi fokot: képesek voltak a nyelvi elemzésre, az anyanyelvvel való összehasonlításra, a fordításra stb. Ezek a tudatos tevékenységek, úgy mond, hátráltatták természetes nyelvi kibontakozásukat, ami többek között rendszeres nyelvi interferenciában nyilvánult meg. És nézzük, mi történik általában a felnőttek esetében?

"Általában ugyanaz a dolog történik, de sokkal erősebb mértékben. Ugyanez az interferencia figyelhető meg; a látás háttérbe szorítja a hallást, a tudatos és összpontosított figyelem a természetes asszimilációs képességek megfelelő működése ellenében hat ... A tankönyvek elemzésre tanítanak, a bennük levő gyakorlatok a részleteket boncolgatják, s eközben elsikkad a szintetikus egész. Vegyük szemügyre a felnőttest, aki állítólag "megtanult" egy idegen nyelvet: az esetek többségében azt találjuk, hogy beszéde töredezett, a hangokat hibásan és rossz elosztásban

ejti, ragozása pontatlan, mondatai anyanyelvének modelljei szerint építkeznek, és a szavakat sokszor olyan módon használja, ahogy egy anyanyelvi beszélő sohasem tenné." /Palmer ugyanott, 8.1./.

Palmer szemmel láthatóan összetéveszti az elsajátítás mikéntjét a tanítás módszerével, illetve a tananyag milyenségével; továbbá a nyelvi tudatosság, bár szerepe korántsem egyértelmű, nyilvánvalóan nem lehet feltétlenül és minden körülmények között a nyelvtanulás gátja. Másrészt azonban a gyakorlati tapasztalatok tömege továbbra is azt sugallja, hogy Palmer megfigyelései és magyarázatai alapvető lényegüket tekintve egyaránt tartalmazznak adekvát elemeket. Ezt támasztja alá, hogy több, mint három évtizeddel A nyelvi tanulmányok alapelvei megjelenése után Palmeréhoz sokban hasonló nézetek kezdtek megjelenni a nemzetközi szakirodalomban. Az 1956-ban az USA-ban megtartott "Gyermekkor és idegennyelv-tanulás" című konferencián /FL Bulletin 1956/ az előadók kétfajta, nevezetesen ún. kondicionált és konceptiós nyelvtanulásról beszélnek. Az előzőn alapjában véve a kisgyermekkorban anyanyelvvel elsajátítás módozatait értik, az utóbbival pedig elsősorban a serdülőkor utáni, formális, azaz mesterséges környezetben végbemenő idegennyelv-tanulásra utalnak, hangsúlyozzák azonban, hogy minden fajta nyelvtanulásra a két módozat valamelyike, vagy a kettő bizonyos kombinációja jellemző. A kombináció arányát az életkor határozza meg. A kondicionált módozat elvben kizárólagos a születéskor,

azaz gyakorlatilag az első néhány évben; valamelyest csökken, de továbbra is dominál legalább nyolc éves korig, majd mintegy 10-12 éves korban felgyorsul az a folyamat, melynek során nagyrészt felcserélődik a koncepciók módoszáttal. A két módoszáttal az életkor függvényében vett alakulását grafikonon ábrázolva 12 éves kor körül kapnánk egy metaszéspontot, s ez jelezné az említett kritikus életkort.

Szembevetendő a rokonság Palmerrel nemcsak a lényegét, hanem bizonyos konfuzus elemeket illetően is: ti., ismét összekeverték a tanulás közegét vagy környezetét a tanulás módoszáttal vagy folyamatával. Új elem azonban a kritikus kor fogalmának a megjelenése, melynek a háttérben nem csak hipotézisek vagy spontán megfigyelések fedezhetők fel, hanem jelentős klinikai kísérletek is, amelyeknek nagyrésze Penfield és munkatársai nevéhez fűződik. Penfield, aki eredményeinek javát A beszéd és az agymechanizmusok című alapvető munkájában foglalta össze /Penfield and Roberts 1959/, elsősorban agyfiziológus s mint ilyen, az ún. cerebrális dominancia vagy másképpen lateralizációnak nevezett elmélet kidolgozója. Különböző agysérüléssel beteget, így többek között afáziás gyermekeket és felnőtteket vizsgált, és azt találta, hogy ha a bal agyfélteke /amelyben ti. a beszédközpont található/ megsérül, akkor a beszédfunkció mintegy átkapcsol a jobb féltekére, vagy a bal félteke épen maradt részére, s így egy idő után visszatér a normális beszédképesség; azazhogy: mindez így zajlik le a kb. 12 évesnél fiatalabb betegeknél, míg

idősebbek esetében nem, vagy csak a legritkább esetben. Másszóval: a beszédközpont, illetve általában a nyelvi funkciók az agykéreg baloldali részében rögzülnek a pubertás táján, s ekkor az agy elveszti korábbi plaszticitását.

Penfield megfigyeléseit a következő évtizedben többen alátámasztották. Közülük Lenneberg, az ún. biológiai predispozíció elvének a kidolgozója az, aki afázias és szellemileg visszamaradt betegek vizsgálata alapján nyelvelsajátítási elméletet is megpróbál kidolgozni, amelyben a nyelvi funkciók pubertáskori rögzülését illetően lényegileg ugyanarra a nézetre jut, mint Penfield /Lenneberg 1967/.

A hatvanas években az amerikai nyelvpedagógiában kiterjedt vizsgálatokat folytattak az optimális életkor meghatározására, s ennek során több oldalról alátámasztani látszottak Lenneberg és kollégái elméletét. Asher és Garcia /1969/ például olyan 7-19 éves kubaiak körében végzett méréseket, akik mindannyian kb. 5 éve tartózkodtak az USA-ban, és többek között azt találta, hogy nagyjából fordított arány áll fenn a gyermekek életkora, illetve angol kiejtésének az anyanyelvi normához való közelítése között.

Penfield, Lenneberg, valamint a nyelvpedagógusok és mások munkássága nyomán számos általános iskolában a legalsó osztályokban jelölték meg a nagy óraszámú, kötelező vagy ajánlott idegennyelv-tanulás kezdetét. Tekint-

ve, hogy tudományosan is alátámasztottnak tűnt, már-már konkluzívvá vált - különösen az angolszász és az ottani eredményekből meritő egyes nyugateurópai országokban - a "minél korábban, annál jobb"-féle nézet s nem egy helyen az ezt követő gyakorlat. Éppen ezért váratlanul hatott, amikor kb. a hatvanas évek közepétől kezdve megegyezőre fordult a szakfolyóiratokban azoknak a közleményeknek a száma, amelyek a korábbi kérdéseket ismét felvetve sorra megkérdőjelezték, majd egyre inkább cáfolni igyekeztek az addigi eredményeket.

Asher és Price /1969/ oroszul tanulók körében megállapítják, hogy a gyermekek hallás utáni megértése semmivel sem jobb, mint a felnőtteké. Dulay és Burt /1972/ arról adnak számot, hogy kimutatták: a gyermekek a felnőttekéhez teljesen hasonló hibákat követnek el a tanult idegen nyelven. Fathman és mások /1975/ megállapítják, hogy a szintaxis elsajátításában az idősebbek nem kevésbé "jóak", sőt, jobbak vagy gyorsabbak, mint a fiatalok. A lateralizáció elméletének, illetve jelenségének megújult vizsgálatai során Krashen /1972, 1975/ arra a megállapításra jut, hogy lateralizáció létezik ugyan, csak hogy nem pubertáskorban, hanem jóval előbb, nevezetesen 5 éves kor körül következik be. Nem kímélik a kiejtés majdnem tabunak vélt területét sem: korábban szinte minden kutató úgy vélekedett, hogy ha a többi nyelvi komponens nem is, a kiejtés mindenképpen a "gyermekek területe", míg nem Olson és Samuels azt vélik kimutatni /1973/, hogy a német

hangok tanulásában felnőtt kísérleti alanyaik túlszámnyalják a hasonló körülmények között tanuló gyermekeket.

Az elsők között Macnamara /1976/ tett kísérletet arra, hogy összegezze az újabb kutatások jelentős részének az eredményeit. Végkövetkeztetése lényegében a következőkben foglalható össze:

1. Az anyanyelv és az idegen nyelv elsajátításának a folyamatai megegyeznek.
2. A gyermekek és a felnőttek nyelvtanulási folyamatai ugyancsak megegyeznek.
3. Ha az életkornak egyáltalán van szerepe a nyelvtanulásban, akkor azt mondhatjuk, hogy a felnőttek jobb nyelvtanulók, mint a gyermekek.

Az újabb kísérletek eredményei önmagukban véve meggyőzőeknek látszanak. Világosan látható az is - bár ennek részletes kifejtésére itt nincs mód, - hogy elméleti implikációjukat tekintve az innáta-elmélet sokat vitatott ún. LAD [=language acquisition device/- hipotézisét támasztják alá - nem egy esetben az érintett kutatók szándékával is pontosan megegyezően; tágabb perspektívájukban pedig az ún. univerzalista törekvések sáncait erősítik. Egészen más kérdés azonban az, hogy mennyire lehetnek helytállóak a belőlük levont, Macnamara-féle általános következtetések az életkor szerepére vonatkozóan.

Mielőtt erre válaszolnánk, ejtsünk néhány szót arról, hogy javarészt milyen kísérletekről is van szó tulajdonképpen, és mik az általános jellemzőik. Elsősorban - s

ezt az érintett kutatók maguk is hangsúlyozzák - a tanulás folyamatait vizsgálják, és ennek érdekében igyekeznek 1./ kikapcsolni minden zavaró, vagy annak vélt körülményt, ezzel mintegy laboratóriumi helyzetet teremtve a kísérletekhez és a mérésekhez és 2./ rendszerint egy mesterségesen összeállított, vagy meghatározott nyelvi korpusz elsajátítását vizsgálják, nemritkán egyfajta összevető, longitudinális hibaelemző módszerrel, illetve az elsajátításra felhasználható idő egyéb függvényében. Az ún. korpuszok nem beszélt vagy írott szövegrészek: ezeket szintaktikai, morfológiai és egyéb komponenseire bontják, sőt, a részprocesszusok tanulmányozása és mérése érdekében igen gyakran szövegektől függetlenül kidolgozott ún. szintaktikai, vagy egyéb "feladatokat" oldatnak meg gyermekekkel és felnőtt kontrollalanyokkal vagy fordítva. Ilyen feltételek mellett - azon túl, hogy valamelyest az ún. tanulási stratégiák is megfigyelhetők - jól vizsgálhatók az egyes apró részfolyamatok közvetlen eredményei. /A folyamatokon végző soron természetesen az elsajátításban résztvevő, illetve az arra alkalmazott kognitív folyamatok értendők, úgy mint: a memória, az imitáció, az általánosítás, az analógia és így tovább./.

A komplex nyelvtudás azonban nem csupán kognitív folyamatok eredménye, s éppen ez az, amit számos kutató szisztematikusan figyelmen kívül hagy a következtetések során. Ha a nyelvtanulás végeredményét kizárólag a szoros értelemben vett tanulási folyamatok határozták meg, akkor



az életkor szerepe eleve nem lehetne lényegileg kérdéses, tekintve, hogy a kognitív funkciók és folyamatok fejlődése többnyire az életkorral járó biológiai érés függvénye, a megfigyelésekből pedig annyi mindenképpen nyilvánvaló, hogy a nyelvtanulás eredményessége nincs egyenes arányban a biológiai érés alakulásával.

Minél inkább sikerül a külső körülmények kizárásával, úgymond, objektív feltételeket teremteni a kísérletekhez, annál jobban tanulmányozhatók a kognitív rész-folyamatok, paradoxnak látszó módon azonban ugyanakkor annál inkább torz képet kapunk a gyermekek és a felnőttek nyelvtanulásának az egészéről, s így közvetve az életkor szerepéről. Valójában azonban szó sincs paradoxonról. Mindenekelőtt figyelembe kell vennünk, hogy a formális kísérleti közeg tipikusan a felnőttek közege, akik ti. amúgyis ilyen fajta közegben tanulnak nyelvet, a nyelvnek eleve válogatott, grammatikai és esztétikailag egyéb komplexitás szerint rangsorolt és mesterségesen adagolt szegmenseivel kerülnek szembe. A gyermek, különösen a kisgyermek nyelvtanulási közege viszont döntően nem formális, vagy legalábbis kevésbé az, mint a felnőtté, ezért igen sok kísérletben a gyermek eleve hátrányban van. Többek között világosan erre utal az a tény, hogy egyes mérésekkel a kiejtés terén is cáfolni lehet a gyermekek "főlénységét", holott a természetes közegben végzett gyakorlati megfigyelések a kiejtési összehasonlításhoz illetően egyértelműen a gyermekek javára szólnak, s ezt nem lehet egy-egy ritka kivétel oso-

tével oáfolni.

De mindezzel nem az oktatás módszerbeli különbségeire és nem is csupán az idegen nyelvi hatásnak való kitettség milyenségére szándékozunk utalni. Ez utóbbi tekintetében a különbség egyébként sem kizárólagos a felnőtt-gyermek viszonylatban, ti. a felnőtt nyelvtanulása is kezdődhet és folyhat nem formális, természetes idegen nyelvi közegben /lásd pl. az emigránsok eseteit/, másrészt iskolás kor előtti gyermekeknek is tanítanak helyenként pl. nyelvtani szabályokat.

A gyermekek és a felnőttek nyelvtanulása, illetve: azok eltérő eredményei közötti különbségeket, valamint a különbségek okait a tanulási folyamaton kívüli tényezőkben kell keresnünk. Egy sor olyan, egymással látszólag néha csak lazán összefüggő, vagy eltérő jellegű tényezővel kell számolnunk, mint az attitűdök, a motivációk, a kommunikációs kényszer ereje vagy hiánya, az empátia, a széles értelemben vett kultúra, mint nyelvi összetevő, valamint nem utolsó sorban a kommunikatív taktikáknak és stratégiáknak az életkor szerinti tényezőivel, tehát olyan tényezőkkel, amelyek más-más életkorban másként jelentkeznek vagy másként hatnak, és hatásuk vagy annak hiánya serkentőleg, illetve gátlólag, de mindenképpen számottevően hat a nyelvtanulás eredményére. A felsorolt tényezők külön-külön is komplex problémakört alkotnak, ezért hely hiányában ejtsünk néhány szót csupán a legutóbbiról.

A kisgyermek nyelvtanulására nézve döntő jelentő-

ségű, hogy általános nyelvi fejlődése - bármik is annak grammatikai részeredményei és agyfiziológiai folyamatai - lényegében párhuzamosan alakul a megismerés és a fogalmi gondolkodás fejlődésével. Nyelvi kifejező eszközei a fejlődés összes fázisában nagyjából összhangban vannak a körülötte levő világról szerzett tudásával és gondolkodási sémáival. A felnőtt nyelvtanuló ezzel szemben a tanulás kezdetétől a leghaladóbb fokig számtalan olyan fúzióson kényszerül keresztül menni, amelyben kommunikációs szándéka vagy igénye, illetve pillanatnyi lehetősége között szinte áthidalhatatlan a szakadék, más szóval: összehasonlíthatatlanul többet tudna vagy szeretne közölni, mint amire nyelviileg képes, ha tetszik: komplex mondánivalóját primitív és bizonytalan módon kényszerül kifejezni. Szorongatott helyzetében - tudatosan vagy kevésbé tudatosan - ún. "nyelvi taktikákhoz" folyamodik. Ilyen pl. a körülírás, a túláltalánosítás, a túlegyszerűsítés vagy éppen a túlbonyolítás, nagyon sok esetben pedig a közlésről való lemondás. Ez utóbbi lehet tudatosan irányított a tanuló részéről, pl. annak érdekében, hogy a saját maga által ismert nyelvi hiányait, bizonytalanságait és hibáit leplezze. A közlésről való lemondás egyes esetekben - pl. huzamosan tartó frusztráció hatására - rendszeressé válik és általános nyelvi-közlési gátlássá fajul.

Okkal feltételezhetjük, hogy a gyermekek nyelvtudásában az ilyen és egyéb "taktikák" részben egyáltalán nem léteznek, részben másként alakulnak, illetve hatnak,

részben pedig - nem utolsó sorban a küzlenő és a nyelvi eszközök fejlettségi szintjének viszonylagos egybeesése folytán - kisebb jelentőségűek. Az ilyen irányú vizsgálatok fény deríthetnének nemcsak magukra a jelenségekre, hanem a nyelvelsajátítás mérésének bizonyos módszertani problémáira is.

I r o d a l o m

- 1 Asher, J. J. and B. S. Price: The learning strategy of the total physical response: some age differences. Child Development. No. 38. 1967.
- 2 Asher, J. J. and R. Garcia: The Optimal Age to Learn a Foreign Language. Modern Language Journal. LIII. 1:59.
- 3 Dulay, H.C. and M.K. Burt: Coofing. Language Learning. 22. 1972.
- 4 Fathman, A.: The relationship between age and second language productive ability. Language Learning. 25. 1975.
- 5 Foreign Language Bulletin No. 49. of the Modern Language Association of America. 1956.
- 6 Krashen, S. D.: Lateralization, language learning, and the critical period: some new evidence. Language Learning. 23. 1972.
- 7 Krashen, S. D.: The development of cerebral dominance and language learning: more evidence. In: D.P. Dato /ed./: Psycholinguistics: theory and application. Georgetown University Round Table. 1975.
- 8 Lenneberg, E. H.: Biological Foundations of Language. New York: John Wiley and Sons. 1967.
- 9 Macnamara, J.: Comparison between first and second language learning. Die Neueren Sprachen. 75. 1976.
- 10 Olson, L. L. and S. J. Samuels: The relationship between age and accuracy of foreign-language pronunciation. Journal of Educational Research. 66. 1973.
- 11 Palmer, H.E.: The Principles of Language-Study. London: Harrap. 1921.
- 12 Penfield, W. and L. Roberts: Speech and brain mechanisms. Princeton University Press. 1959.

Markovicsné Mátyás Klára

**"AZ ANGOLSZÁSZ NÉPEK KULTURÁJA" C. TÁRGY HELYE ÉS SZEREPE  
AZ ANGOL SZAKOS TANÁRKÉPZÉSBEN**

Az angol szakos tanárképzés anyaga - ha az általános kötelező és a pedagógiai tárgyaktól eltekintünk - hagyományosan a nyelv és az irodalom köré csoportosul, amelyek mellett az országismereti tárgy indokolatlanul a háttérbe szorul, illetve kiegészítő szerepet tölt be. Ha meggondoljuk, hogy egy nép kultúrája mi mindent foglal magában, úgy tűnik, annak bizonyos fokú ismerete nélkül az irodalom, de még a nyelv tanítása is megalapozatlan.

A "kultúra" fogalma, a korábbi axiológiai értelmezésekkel ellentétben, magában foglalja az emberi viselkedésnek mindazokat az oldalait, amelyek függetlenek a biológiai átörökléstől és magának az emberi alkotótevékenységnek az eredményei, mindazt, amit a hagyomány hozott létre és halmozott fel, s ami a maga részéről az emberi magatartást formálta, tehát az emberi létezés összes történelmileg kialakult módjait.

Mivel az emberi létezés éppúgy elképzelhetetlen társadalom, mint kultúra nélkül, s e kettő annyira összefonódott, hogy csupán a logikai elemzés eszközeivel bonthatók szét, szükségesnek tartom, hogy egy mondatban kitérjek társadalom és kultúra viszonyára, melyek egy szerves egységet alkotó és genetikusan egyidejűleg keletkező

egésznek - melyet nevezhetünk szociális rendszernek vagy társadalmi organizmusnak, mindenesetre a kollektív emberi cselekvés szubjektumát kívánjuk jelölni vele - egyrészt a felépítését, másrészt a tevékenységi módját fejezik ki.

Az emberi társadalomra emlékeztető egyesülések a rovarok világában is előfordulnak, ezek azonban kizárólag biológiai természetűek, szigorú viselkedési programjuk ösztönmechanizmus által átörökitett. A magasabb rendű állatok már rendelkeznek azzal a képességgel, hogy a feltételes reflexek mechanizmusa segítségével rugalmasabban alkalmazkodjanak környezetükhöz, azinek következtében viselkedési programjuk sem olyan kötött, mint a rovarok esetében, viszont az előbbihez hasonló szoros együttműködés sem jön létre köztük, csak majd egy magasabb, nem-biológiai szinten jelenik meg újra. Az emberi társadalom szintén kollektív szervezet, de már nem biológiai, hanem szociokulturális természetű, ami azt jelenti, hogy a sajátosan emberi viselkedést nem az átöröklés programozza, hanem a hagyományok útján /a megfelelő jelrendszerek és főleg a nyelv révén/ megszilárdított viselkedési típusok, amelyeket a társadalom tagjai a tanulás /szocializáció/ sokrétű folyamata során sajátítanak el.

Az emberi élettevékenység különös ismertetőjegye az aktív alkotó jelleg. A kultúra tulajdonképpen nem más, mint az emberi tevékenység aktív-alkotó jellegének komplex kifejezése, mely jelleg a kultúra összes szféráiban megmutatkozik. Az ember és a természet viszonyában első-

sorban abban nyilvánul meg, hogy az ember mesterségesen megalkotott eszközöket használ; az emberek egymás közötti viszonyaiban a különböző intézmények, erkölcsi és jogi normák és rendszerek kidolgozásában, melyek szabályozzák az egyének viselkedését; ami pedig a környező valóság emberi észlelésének specifikus voltát illeti, az állatok passzív észlelésével szemben az ember aktívan átdolgozza az érzékeit és pszichikumát ért külső hatásokat, s a logikai-fogalmi gondolkodás eszközeivel szellemi tevékenységének különböző termékeiben /a filozófiában, tudományban, művészetben, stb./ alkotóan reprodukálja azokat.

A filozófiai gondolkodás fejlődése során kialakult és megrögződött az az illúzió, hogy az emberi társadalom minőségi sajátzerűségének megértéséhez a kulcsot a kultúra szellemi szférája adja meg. Erre épülnek a különböző idealista társadalom-és történelem-koncepciók, melyek nem teszik lehetővé sem a társadalmi élet objektív belső természetének feltárását, sem pedig kialakulásának és fejlődése mozgatóinak megértését. A fent említett viszonyok struktúrájának meghatározó eleme ugyanis az embereknek a természethez való együttes viszonya, mely nemcsak az emberek társadalmi életét jellemző új szervezeti típus kialakulása idején volt döntő és meghatározó jelentőségű, hanem az emberiség további fejlődésének folyamán is. E viszonyoknak a történelmileg különböző termelési módok váltakozásában kifejeződő változásai és módosulá-



sai végső soron az egész társadalmi totalitás változásait is előidézték, s ezzel meghatározták a társadalmi viszonyok és a kultúra minőségileg új általános történelmi típusainak kialakulását. A marxista társadalomtudományban ezt a gondolatot fejezi ki a "társadalmi-gazdasági alakulat" fogalma.

Az eddig elmondottakat nem valamiféle elméleti bevezetőnek szántuk, de véleményünk szerint ezeknek az általános kultúraelméleti alapelveknek<sup>1</sup> az ismerete és figyelembe vétele elengedhetetlenül szükséges egy nép kultúrájának megközelítésekor, méginkább, ha azt egy tárgy keretében kívánjuk bemutatni. Ez esetben azonban egy meghatározott kultúrtörténeti rendszerrel /vagy rendszerekkel/ van dolgunk, melyet a szakirodalom a "helyi kultúra" vagy a "civilizáció" terminussal jellemez, mely összefoglaló elnevezése a megfelelő, térben és időben korlátozott, egy területi, gazdasági, szellemi és más közösség eredményeképpen kialakult és hagyományosan megszilárdult stílusjegyekkel rendelkező kultúrtörténeti rendszereknek.

Ez a fogalom az absztrakció legkülönbözőbb szintjein építhető fel, pl. beszélhetünk angol kultúráról; angolszász kultúráról - értve ezen az Egyesült Államokbeli, a kanadai, ausztráliai, stb. kultúrákat, illetve azoknak mindazon jegyeit, melyek a közös angolszász gyökérre vezethetők vissza, de jogosan beszélünk pl. a XIX. századi angol polgárság kultúrájáról is. Mindemellett a

fogalom logikai természete változatlan: tárgyát nem csupán elméleti szinten, hanem konkrétan adott bonyolultságában és teljességében, sajátosságában és egyediségében vizsgálja ill. reprodukálja, tehát sajátosan történelmi fogalom. S bár az ezzel együttjáró módszer nem csupán a történelmi vizsgáldás sajátja, mégis kiemeljük a történelmi módszer jelentőségét, melyen egy olyan szemléleti mód értendő, mely a jelenégeket összefüggésükben és mozgásukban, fejlődésükben és mint az egyetemes fejlődés részeit igyekszik megragadni és értelmezni.

Az angol és az amerikai irodalomban gyakran felbukkan az "imagination" fogalma, melyet - jelentésének megsemmisítése nélkül - nehéz lenne áttenni magyar nyelvre. Ez a kifejezés magában foglalja a nemzeti jellegét, a nép gondolkodásmódját, szellemi- és eszmévilágát, hagyományait és tradicionális intézményeit, valamint ezek kialakulását és fejlődését. Kifejeződik benne az, ahogy a nép magát, múltját és jelenét szemléli, látja és értékeli, de több is annál, aktív részese a történelmi folyamatnak, módosítja, befolyásolja annak alakulását. Megemlíteném itt Stuart Holroyd: The English Imagination és The American Imagination c. munkáit, melyekben a nemzeti történelmet az "imagination" tükrében vizsgálja, néhol egyenesen abból vezeti le, mely nézőpont egészében számunkra elfogadhatatlan ugyan, mindamellett igen sok érdekes gondolatot és hasznos meglátást tartalmaz. Elgondolkodtató például, hogy annak ellenére, hogy az alap válto-

zásával a felépítmény, ezen belül is elsősorban az intézményrendszer gyorsan változik, és Angliában az utóbbi néhány száz évben az alap jelentős változásokon ment keresztül /bár ennek is megvolt a jellegzetesen angol módja/, az intézmények nagy része ma is fennáll, funkcionál, ha időről időre némi modernizáláson ment is keresztül, de lényegében változatlanul, keményen állva a bírálatok folyamatos ostromát.

A kérdés, bár meglehetősen újkeletű, a marxista kultúrakutatásban is helyet kapott, és az olyan fogalmak tudományos értékének tisztázására irányul, mint "a nemzet pszichikus alkatának közös jellege" és "a nemzeti kultúra közös jellege", valamint, hogy mennyiben lehet ezekre hivatkozni az országok és népek bizonyos történelmi jellegzetességeinek magyarázatában. A marxista szociológia a problémát az általános nemzet-elmélet relációjában vizsgálja. A nemzetek egyenlőségének elve távolról sem tételezi fel tulajdonságaik azonosságát. Eltérő természeti, társadalmi és kulturális feltételek között fejlődve a különböző népek a jellemek, gondolkodástípusok, viselkedésműködések sokféleségét halmozták fel, amelyek közül mindegyik többé-kevésbé megfelel az öt létrehozó feltételeknek. Ugyanakkor a marxista-leninista nemzet-elmélet, miközben elismeri az etnikai tulajdonságok és ismérvek sokoldalúságát, nem engedi meg azok abszolutizálását, és úgy tekint rájuk, mint a történelmi feltételekből - különösen az

anyagi javak termelési módjából - származókat.<sup>2</sup>

Ezek után rátérnék annak a kérdésnek a megválaszolására, vajon milyen szerepet is tölt /tölthet - tölthetne?/ be a civilizációs tantárgy az idegennyelvi tanárképzésben - "Az angolszász népek kultúrája" tárgy az angol szakos tanárképzésben. Bár úgy gondolom, közvetve - eddig is erről volt szó, hiszen az elmondottakból következnek a tananyag kiválasztásának és elrendezésének elvei és módja, valamint a tantárgy lehetőségei a szaktárgyak integrációja, az ideológiai nevelés, a komplex tanári személyiség formálásának szempontjából.

Mind a hazai, mind a külföldi gyakorlat azt mutatja, mindez mégsem ilyen egyszerű. Ami a hazai gyakorlatról szerzett információk forrását illeti, azt a hazai egyetemek és főiskolák angol tanszékeire 1980. májusában eljutott egységes kérdőív válaszai szolgáltatták, melyben a civilizációs tantárgy szervezeti kereteivel kapcsolatos kérdéseken kívül /mint elnevezés, óraszám/ a tananyagra és az oktatásban használt segédanyagokra vonatkozó kérdések szerepeltek, valamint olyanok, melyekben a tantárgy lehetőségeiről és ezek kihasználásáról érdeklődünk egyrészt a szaktárgyi integráció, másrészt a világnézetalkító hatás szempontjából.

Nem ólunk, és lehetőségünk sincs ehelyütt a kérdőívek komplex értékelésére, csupán néhány jellemző vonásra szeretnénk rámutatni. A civilizációs tárgy anyaga és segédanyaga nagyrészt, ha nem is kizárólag, a tárgyat ok-

tató tanártól függ, de általában félévenként ő is változtat rajta, tehát szinte véletlenszerű, hogy egy adott hallgatói csoport a civilizáció tárgya vonatkozásában milyen képzést kap.

Bár általános az a vélemény, hogy a tantárgy jelentősége aligha becsülhető túl, s hogy a hallgatók élénk érdeklődése is azt mutatja, maguk is szükségesnek tartják az egyéb tárgyak keretében tanultak rendszerezését, újra-átgondolását és kiegészítését /általában utolsó éves tárgy, a főiskolákon a IV., az egyetemeken az V. éven oktatott/, az eddigiekben csak nyomokban volt lehetőség. Az egyik válaszból idézek: "Igazán integrált országismereti tárgy ilyen klossi óraszám alatt csak általános iskolai színvonalon képzeletben oldható meg." Javasolt a civilizációs tantárgynak a tananyag egyeztetése és összehangolása alapján az egyéb szaktárgyakkal /irodalom kiemelve/ párhuzamos oktatása.

A világnézetalakító hatás szempontjából a lehető legoptimálisabb lehetőségeket nyújtó tantárgyként nevezték meg, néhány indoklás: "a rugalmasan kezelt és időszerező témakörök miatt"; "A megismert idegen kultúra kritikai értékelésével a hallgatók saját értékrendszere is fejlődik és tudatosodik." "Főeleveníti és új összefüggésbe állítja az angol és az amerikai irodalom történetéről korábban szerzett ismereteket; tudatosítja és szociológiai-ideológiai rendszerbe foglalja a modern angol és amerikai irodalom által közvetített élményanyagot."

Végezetül remény fejeződik ki arra vonatkozóan, hogy a civilizációs tantárgy a jövőben valódi fontosságának megfelelő helyet foglalhat el a képzésben, mely az 1980-81-es tanévben bevezetésre kerülő egyetemi reformhoz fűződik, s mely reform az angol és az amerikai történelem és kultúrtörténet oktatását - óraszámbar leg-alábbis - jelentős mértékben kiterjeszti.

Érdekes ezeket a válaszokat összehasonlítani Henry Chabertnek, az észak iowai egyetem tanárának *The Modern Language Journal* 1976. szeptember-októberi számában megjelent Why Take a Foreign Civilization Course? /"Miért válasszuk a civilizációs kurzust?" / o. írásában tett megállapításaival.

Akár az egyes tanári gyakorlatokat, akár a témához íródott tankönyveket vesszük szemügyre, írja, kitűnik, hogy a civilizációs kurzus tartalmának értelmezése széles skálán mozog. Egyeseknél történelem-centrikus, másoknál földrajzi-turisztikai jellegű, gazdasági, szociológiai, antropológiai színezetű, vagy kifejezetten az illető nép művészetének szentelt, vetítéssel, zenehallgatással tarkított. Ahelyett, hogy e vitás tartalmi kérdést próbáljuk eldönteni, javasolja, hogy a másik végénél ragadjuk meg a problémát, vagyis arra keressük a választ, miért van egyáltalán szükség a civilizáció oktatására, amiből azután a tartalomra és a módszerekre vonatkozó javaslatok is egyértelműbben adódnak. A szerző három, vitathatatlan érvet említ, melyek a civilizá-

ció oktatását indokolják.

Nemigen vonható kétségbe, hogy ez a kurzus hivatott ellátni a hallgatókat azokkal az információkkal, melyek elengedhetetlenül szükségesek ahhoz, hogy az illető nép irodalmát, folyóiratait értően olvassák, ha annak hazájában járnak, helyesen, s ne félreértelmezzék az ott mindenki által ismert tényekre vonatkozó utalásokat. E követelménynek azonban korántsem velejárója egy enciklopédikus vagy a részletekbe menő tudáshalmaz. A cikk írója szerint azt kell elérni, hogy a civilizációs tanulmányokat végzett hallgatók ismeretanyaga körülbelül meg egyezzen egy átlagos műveltségű, megfelelő anyanyelvű felnőtt ismereteivel. A civilizációval foglalkozó tantárgy anyaga tehát nem szűkíthető vagy a történelmi, vagy a földrajz, vagy a gazdasági, vagy a kulturális vonatkozásokra, ezek összességét hivatott nyújtani, amit mi úgy fogalmaznánk, hogy az illető nép civilizációját a maga totalitásában van hivatva megragadni.

Henry Chabert második, a civilizáció oktatásának jogosultságát és hasznosságát bizonyító érve arra a jelentős szerepre vonatkozik, melyet a civilizációs kurzus a nyelv oktatásának egészében betölt. Ha azzal, hogy a civilizációs tantárgy az irodalom helyett szabadon választható, nem is értünk egyet, azzal annál inkább, hogy az idegen nyelv szakosok számára egyik sem öncélúan oktatott, annyiban eszköz jellegűek, amennyiben az általános nyelvtudás fejlesztését is szolgálják.

Utolsóként említi, de talán a leglényegesebbnek tartja a cikk írója azt a hatást, melyet a civilizáció tanulmányozása - a mi kifejezésünkkel élve - a hallgatók világképére gyakorol. Nem kifejezetten ideológiai kérdésekre gondol itt, csupán arra, hogy egy másik nép civilizációjával való ismerkedés szükségszerűen tágitja a hallgató látókörét, összehasonlításra és értékelésre ösztönöz. A szerzőnek ezen pozitív meglátásán mi mosso túlélünk azzal, hogy tudatosan kutadjuk azokat az optimális módszereket, melyek segítségével a tantárgyban rejlő, az ideológiai nevelés számára igen kedvező lehetőségek minél hatékonyabban kiaknázhatók.



**J e g y z e t e k**

- 1 Ld. E. Markarjan: A marxista kultúra-elmélet alapvonalai. Kossuth Könyvkiadó, 1971.
- 2 I. Kon: Történelem és filozófia. Gondolat Kiadó 1974. pp. 304-346. A nemzeti jellem problémájához.

Morvay Károly

A SPANYOLORSZÁGI KISEBBSÉGI NYELVEK /KATALÁN,  
GALLEGO, BASZK/ PROBLEMATIKÁJA

Jóó Rudolf megállapítja, hogy "Egy-két évtizede még a politikai kérdések iránt érdeklődőbb közvéleményünkben is meglehetősen elterjedt volt az a nézet, hogy a nemzetiségi kérdés sajátosan kelet-európai jelenség, Nyugat-Európában pedig nagyjában-egészében egységes nemzeti államok vannak."<sup>1</sup> Nem véletlen, hogy sokakban ez a hamis kép alakult ki, hisz számos nyugat-európai országban a gazdasági-, társadalmi-, demográfiai-, politikai-, választói-, nyelvi-, kulturális-, környezeti-, pszichológiai asszimiláció legváltozatosabb és sokszor igen kiemelt, erőszakos módszereivel igyekeztek beolvasztani a nemzeti kisebbségeket, és ily módon egységes nemzeti államot hozni létre.<sup>2</sup> Különösen jól példázzák ezt a folyamatot a több évszázados "átgondolt és módszeres francia asszimilációs politika"<sup>3</sup> és a frankóista Spanyolország népiértő törekvései.

A nyugat-európai nemzetiségi mozgalmakról azért sem hallottunk sokáig, mert harok hosszú ideig főleg nyelvi-kulturális területre korlátozódott, fő céljuk az anyanyelvük megőrzése, az egységes irodalmi nyelv megteremtése volt. Érdekes megemlíteni, hogy ebben a harcban több nyugat-európai nemzeti kisebbség számára a magyar

nyelvújítási mozgalom szolgált például. Mint Franceso Vallverdú írja: "A katalán nyelv 1906-os, első nemzetközi kongresszusán Prat de la Riba magáévá teszi a magyar hazafiak jelszavát "A nyelv a nemzet" /ismertebb formában: "Nyelvében él a nemzet" - M.K./ és hangsúlyozza a nyelv egyesítő, összekötő erejét."<sup>4</sup> A baszk nyelv egysegítésével kapcsolatban is hivatkoznak a magyar példára. José Lara Apalategui ismertette nyelvújításunk főbb jellegzetességeit leszögezve: "Az észt, finn és magyar tapasztalatok valószínűleg sok mindenre megtaníthatnak bennünket."<sup>5</sup>

A 60-as években megerősödött, újabb vonásokkal gazdagodott a nyugat-európai nemzetiségi kisebbségek mozgalma, s képviselőik egyre erőteljesebben hallatták szavukat a legkülönbözőbb fórumokon. Magyarországon is elég sokat hallhattunk, olvashattunk spanyolországi nemzetiségek /etnikumok, nyelvi kisebbségek/, a katalánok, gallegók, baszkok követeléseiről, politikai harcáról. A sajtó, a rádió és a televízió beszámolt a katalán és a baszk önkormányzatról szóló törvény, valamint a galíciai önkormányzatról szóló törvénytervezet megszűletéséről, s egyre több hírt adtak az úgynevezett "autonóm közösségek" kulturális, irodalmi, művészeti életének legfontosabb eseményeiről is. Ennek ellenére magukról a spanyolországi kisebbségi nyelvekről viszonylag keveset tudunk. Antal László és szerzőtársai 1970-ben megjelent A világ nyelvei című könyve csak a baszkról ír részletesebben, a gallegót meg sem említi,

a katalánról pedig osupán néhány - kiegészítésre, illetve helyesbítésre szoruló - megállapítást tartalmaz. Jóó Rudolf említett, egyébként igen hasznos könyvének a spanyolországi nyelvi kisebbségekről szóló fejezete szintén elég-gé hiányos, s téves megállapításokat is közöl. A szerző, tud ugyan Galicia létéről, mert az egyik helyen azt írja: "A SKP arra törekszik, hogy ismerjék el a spanyol állam soknemzetiségű jellegét és Katalónia, Baszkföld, Galicia önrendelkezési jogát"<sup>6</sup>, ennek ellenére említést sem tesz a gallego nyelvről. A katalánnal kapcsolatban pedig tévesen azt fejtegeti: "Barcelona ma már csak proletár negyedeiben és néhány irodalmi kávéházában katalán nyelvű: lényegében a spanyol kapitalizmus és nacionalizmus egyik fellegvára lett."<sup>7</sup>, holott köztudomású, hogy Katalónia társadalmi osztályai közül éppen a proletariátus a leginkább elspanyolosodott.

Mivel Nyugat-Európa kisebbségi nyelvei között a spanyolországi nyelvi kisebbségek, különösen pedig a katalán igen jelentős helyet foglal el, s a nemzetiségi kérdés megítélésében elméleti szempontból is rendkívül fontos következtetések levonására ad alkalmat, rövid előadásunkban e kérdéskörrel kapcsolatos információk kiegészítésére, a téves megállapítások helyesbítésére törekszünk. A három spanyolországi kisebbségi nyelv rövid bemutatásában szó lesz a spanyol nyelvhez való viszonyukról /hasonlóságuk-eltérések/; e nyelvek elterjedtségéről, régebbi és mai társadalmi-politikai szerepükről /vállalta-e őket az adott

kor vezető társadalmi rétege, kialakult-e az anyanyelvét is fegyverként használó "nemzeti" polgárság/; egész röviden szólunk kulturális-irodalmi szerepükről /erről részletesebben a következő előadásban hallhatunk/; s végül arra is kitérünk, rendelkeztek-e történelmük során a hivatalos nyelv jogaival.<sup>8</sup>

Spanyolország három kisebbségi nyelve közül kettő, a katalán és a gallego az újlatin nyelvcsaládba tartozik, míg a harmadik, a jelenleg még ismeretlen eredetű baszk, Nyugat-Európa egyetlen nem indo-európai nyelve. Nyelvi rendszerében a katalán jelentősen eltér a spanyoltól, s szókinostukban pedig olyan nagyok a különbségek, hogy számos kutató - az összes többi eltérést is figyelembe véve - a katalánt nem is az ibéro-román, hanem a galloromán nyelvek csoportjába sorolja. A kisebb nyelvi szigeteket nem számítva a katalánt a tulajdonképpeni Katalóniában, valamint Valencia tartományában, a Baleári Szigeteken, a franciaországi Roussillonban és Andorrában, összesen több mint hét millióan beszélik anyanyelvükként. /Itt jegyezzük meg, hogy Andorrában régen is, ma is a katalán volt az egyetlen hivatalos nyelv./ A katalánt több európai állammal /Albánia, Belgium, Dánia, Hollandia, Luxemburg, Svájc/ nagyobb kiterjedésű területen beszélik, s a katalánok száma az említett országokén kívül Finnország, Norvégia lakosainak számát is fölülmúlja. E mellett igen nagy jelentőségű az a tény, hogy - több más nyugat-európai nemzetiségtől eltérően - a katalán a maga területén nem ki-

sebbségi nyelv, hanem a lakosság túlnyomó többségének anyanyelve.

Rendkívül jellemző az is, hogy míg általában "A nemzetiségi társadalmat /.../ elmaradott és torz osztályszerkezet jellemzi" és a "legtöbb esetben a nemzetiségeknek számbelileg is gyenge a nagy és középpolgársága"<sup>9</sup>, addig a katalán egy fejlett társadalmi-gazdasági szinten lévő közösség nyelve, amely magas színvonalú kulturális és irodalmi hagyományokkal és jelennel rendelkezik. E magas színvonal eléréséhez nagyban hozzájárult az a tény, ami egyébként a katalán nyelv szociolingvisztikai fejlődésének egyik legfontosabb sajátossága, hogy a katalán a történelem folyamán többször is rendelkezett a hivatalos nyelv státuszával. Katalónia ugyanis a katalán-aragóniai konföderáció politikai, gazdasági és kulturális központját képezte, s a katalán 1137-től gyakorlatilag egészen a XVIII. század elejéig egy jól szervezett föderatív állam lakossága jelentős részének a hétköznapi életben, az államigazgatásban és az irodalomban egyaránt használt nyelve volt. S bár a XVIII-XIX. században a katalán kiszorult az állami igazgatás területéről, s az irodalmi nyelv fejlődése pedig már előbb megtorpant, a katalán társadalmi erők az önállóságuk visszaszerzéséért folytatott harcukban anyanyelvük megőrzéséért is küzdöttek. E küzdelmek eredményeként a XX. század elején Katalónia két ízben is kiharcolta magának az önkormányzati jogot /Mancomunitat, 1914-1925; Generalitat, 1931-1939/, és jelentős erőfeszítések történtek a modern

katalán nyelv sztenderdizálására. A harmincas években pedig a katalán a spanyol mellett Katalónia hivatalos nyelve is lett. A frankóizmus időszakában az önkormányzat eltörlésével a katalán nyelv fejlődését segítő intézmények /iskola, sajtó, rádió stb./ felszámolásával, s egyéb erőszakos adminisztratív intézkedésekkel a központi hatalom mindent elkövetett, hogy a katalánt a legszűkebb családi körbe szorítsa vissza, s fokozatosan elsorvassza. Ezek az intézkedések igen nagy kárt okoztak, de végső céljukat nem tudták elérni, sőt a 60-as évektől kezdve feléledt a katalán nyelv érdekében folytatott harc. Franco halála után, a katalán nyelv hivatalos rangját visszaállító önkormányzati törvény, a Katalán Autonóm Alkotmány, valamint a katalán oktatásáról kiadott törvényrendelet kedvező feltételeket teremtett, de természetesen nem oldotta meg egy csapásra a múltból örökölt számos problémát. A továbbiakban a katalán kormány és parlament átgondolt, következetes és igen határozott nyelvpolitikájára van szükség ahhoz, hogy a katalán ténylegesen helyi hivatalos nyelvvé válhasson és elősegítse Valencia és a Baleári Szigetek ma még gyakran közömbös lakosságának nyelvi, nemzeti öntudatra ébredését.

Spanyolország másik újlatin eredetű nyelve, a gallego helyzete sok tekintetben eltér a katalánétól. Míg az utóbbi nyelvi önállóságához nem férhet kétség, a gallego esetében vita tárgyát képezi, hogy önálló nyelvről, vagy csupán a portugál nyelv spanyolországi dialektusáról van-e

szó.<sup>10</sup> A XV. századig ugyanis egy egységes gallego-portugál nyelv létezett, amelyen jelentős értékű költői alkotások is születtek. A későbbiekben a függetlenné vált Portugália és a Galícia közötti kapcsolat meggyengült, a portugál nyelv önálló fejlődésnek indult, a gallego pedig egyre inkább a spanyol nyelv befolyása alá került. A gallego nyelvet ma Spanyolország észak-nyugati területein, a négy Galíciai tartományban /La Coruna, Lugo, Orense és Pontevedra/, valamint Asturias, León és Zamora egyes nyugati vidékein beszélik. A gallego anyanyelvűek száma közel három millió, s a gallego - a katalánhoz hasonlóan - a maga területén a lakosság túlnyomó többségének anyanyelve. Katalóniától eltérően Galícia uralkodó osztálya igen hamar elspanyolosodott, s nem jött létre jelentős gallego polgárság. Így a gallego egyre inkább csupán a galíciai munkások és főleg halászok, parasztok szűk családi körben használt nyelvévé vált, s nem élvez olyan társadalmi presztizst, mint a katalán. A fentiek miatt a gallego-portugál fénykorát követő közel ötszáz éves hallgatás után újjászületett gallego irodalom hatása eléggé korlátozott volt. További nehézséget jelentett, hogy mindezekig nem került sor a modern gallego nyelv egységesítésére. Olyannyira, hogy egyesek a megoldást a gallego nyelv önállóságának feladásában, a portugálhoz való közelítésben látják.<sup>11</sup> Történelme során - a katalántól eltérően - a gallego nem volt az adott terület hivatalos nyelve. Galícia kezdetben a León-i Királysághoz, majd pedig Kasztíliahoz kötődött,



s nem volt önálló fejedelmi udvara. Az 1936. VI. 28-án népszavazással szentesített Autonóm Alkotmány, amely a gallegónak hivatalos rangot biztosított, a frankóista katonai lázadás, Galícia korai elfoglalása miatt nem léphetett életbe. A frankóizmus évei alatt az erőszakos spanyolosítás következtében a gallego helyzete tovább gyengült, s bár a 70-es években bizonyos előrelépés tapasztalható, jelentős változásokról nem beszélhetünk, mert az önkormányzat megadása igen vontatottan halad.

Hogy a kép teljes legyen, szólni kell a nem újlatin eredetű baszkról is, amelyet számos nyelvvel /ibérrel, a berber, a kaukázusi, a finn-ugor nyelvekkel stb./ próbálták rokonságba hozni - mindaddig eredménytelenül. A baszk nyelv önállóságához, a spanyol vagy más nyelvtől való függetlenségéhez semmi kétség nem férhet, annak ellenére, hogy az évezredek folyamán a környező nyelvek jelentős befolyással voltak rá. A baszk négy spanyolországi baszk tartományban /Vizcaya, Guipuzcoa, Alava, Navarra/ és három kisebb franciaországi területen /Labourd, Alsó- v. Francia-Navarra és Soule/ összesen mintegy 600 ezer lakos anyanyelve. A spanyolországi nyelvi kisebbségek között a baszk az egyetlen igazán kisebbségi nyelv: a baszkföldi lakosságnak csupán 23 %-a, illetve a szorosan vett baszk területek lakóinak 45 %-a beszéli, de a megfelelő iskolarendszer hiányában az anyanyelvén írni csupán a baszkok töredéke tud. E mellett, mivel a baszk vezető társadalmi rétegek igen korán elspanyolosodtak, ma a

baszk 70 %-ban alacsony jövedelmi néprétegek nyelve, akiknek 88 %-a osupán alapfokú iskolai végzettséggel rendelkezik - s ők is inkább csak szűk családi körben használják több-kevesebb rendszerességgel anyanyelvüket.

A baszk nyelv a kulturális és irodalmi életben igen csekély szerepet játszott, osupán a vallásos tárgyú irodalmi alkotások száma említésre méltó, de ezek hatása is jelentéktelen, lévén hogy a baszk lakosság nagy része nem olvas anyanyelvén. A helyzete tovább nehezíti, hogy a baszk dialektusok jelentősen különböznek egymástól /különbösen a vizcayai nyelvjárás tér el a többitől/, s az egységes irodalmi nyelv megteremtésére az első lépések osupán a 60-as évek végén történtek meg. Annak ellenére, hogy a középkorban egy sor független baszk fejedelemség létezett, semmi jele nincs annak, hogy a baszk valaha is hivatalos nyelvként szolgált volna, s köznyelvként is egyre inkább visszaszorult. Míg 1868-ban a Baszkföld lakosságának 54 %-a beszélt baszkul, 1970-ben - mint említettük - már osupán a 23 %-a.<sup>12</sup> E kedvezőtlen folyamat megállítására lehetőséget nyújtott volna az 1936-ban kivívott autonómia, de a jelentős vivmány érvényesítésére a polgárháború fejleményei miatt nem kerülhetett sor. A frankóizmus erőszakos, nemzetiségellenes politikája miatt a helyzet csak tovább romlott. Napjainkban pedig a baszk önkormányzatról szóló törvény megvalósítása bonyolult politikai helyzet miatt csak nehezen halad.

A fentiekben megpróbáltuk röviden jellemezni a három spanyolországi kisebbségi nyelvet. Láthattuk, hogy közös vonásuk, hogy egyik mögött sem áll saját államisággal rendelkező anyanemzet, egy olyan anyanyelvi háterszág, amely őket külső /diplomáciai, anyagi és szellemi/ támogatásban részesitené. Jellemző viszont, hogy - főleg a katalán - számos kisebb európai nemzetnél jelentősebb, gazdasági, társadalmi bázissal, nagyobb kulturális és történelmi hagyományokkal, erősebb nemzeti öntudattal rendelkezik. Mindhárom spanyolországi nyelvi kisebbség életében kiemelkedő szerepet játszott századunk harmadik évtizede, az autonómia kivívása, amelynek gyümölcseit oszupán a katalánok élvezhették valamivel hosszabb ideig. Napjainkban az önkormányzatról szóló rendelkezések birtokában az összes haladó erők összefogására van szükség a múltból örökölt problémák felszámolására, s ahhoz, hogy e három államisággal nem rendelkező nemzet - a katalán, a gallego és a baszk - nyelve, kulturája fennmaradjon és továbbfejlődjön.

J e g y z e t e k

- 1 J6o Rudolf: Nemzetiségek és nemzetiségi kérdés Nyugat-Európában, Budapest, 1977. p. 7.
- 2 J6o Rudolf: op. cit. pp. 19-21; A nemzet, nemzetiség, nemzeti kisebbség, etnikai kisebbség, nyelvi kisebbség vitatott fogalmának meghatározásával kapcsolatban lásd még: Kővágó László: Kisebbség - nemzetiség, Budapest, 1977. pp. 46-90, 149.
- 3 J6o Rudolf: op. cit. p. 89.
- 4 Francesc Vallverdú: Dues llengües: dues functions? Barcelona, 1979. p. 72.
- 5 José Lasa Apalategui: Ensayos criticos sobre la unificación literaria del vascuence, Zaraguz, 1973. pp. 42-43.
- 6 J6o Rudolf: op. cit. p. 132.
- 7 J6o Rudolf: op. cit. p. 119.
- 8 A fenti szempontokhoz lásd: Rafael Ll. Ninyoles: Bases per a una política lingüística democratica a l'estat espanyol, València, 1976. o. könyvének bevezetését, pp. 9-11.
- 9 J6o Rudolf: op. cit. p. 18.
- 10 V8.: Ricardo Carballo Calero: Gramática elemental del gallego común, Vigo, 1970. pp. 11-44.
- 11 R. Carballo Calero: Sobre a nosa lingua. Separata do núm. 64. da Revista GRIAL - Abril, Maio, Xunio, 1979; Rodrigues Lapa: Estudos galego-portugueses, Lisboa, 1979.
- 12 V8.: Luis C-Nuñez: Oposición y defensa del euskara, San Sebastián, 1977. pp. 45-60., valamint: El libro blanco del euskara, Bilbao, 1977., és Conflicto lingüístico en Euskadi, Bilbao, 1979.

Faluba Kálmán

KISEBBSÉGI IRODALMI NYELVEK SPANYOLORSZÁGBAN:

A GALLEGO ÉS A KATALÁN

A Spanyol Könyvintézet adatai szerint Spanyolországban 1978-ban és 1979-ben kb. nyolcoszor annyi katalán könyv jelent meg, mint gallego, és a gallegóul kiadott könyvek száma mintegy 20 %-kal a baszk kiadványok száma alatt maradt.<sup>1</sup> A kiadói tevékenységben megmutatkozó katalán-baszk-gallego sorrend, valamint az említett arányok demográfiailag nem indokoltak: a katalánul beszélők száma legfeljebb két és félszerese lehet a gallegókénak, baszkul pedig alig ötödszannyian beszélnek, mint gallegóul.<sup>2</sup> Mi lehet Galicia e téren mutatkozó elmaradottságának az oka, és megfigyelhetők-e hasonló aránytalanságok a spanyolországi nemzeti-ségi kultúra más területein is? A kérdés vizsgálatát itt Spanyolország neolatín - katalán és gallego - kisebbségi területeire szűkítjük.

Galicia és Katalónia középkori irodalma figyelemre méltó, nem egy esetben univerzális értékű alkotókkal és művekkel büszkélkedhet. A XII. és a XIII. század folyamán a Pireneusi-félsziget nyugati szegélyének kialakulóban lévő, lényegében egységes irodalmi nyelvén, gallego-portugálul, részben provanszál indíttatású, részben helyi hagyományokban gyökerező lírai költészet virágzott, ame-

lyet terjedelmes daloskönyvek gyűjtöttek egybe. A korai katalán irodalmat nagyobb műfaji változatosság jellemezte: a hosszú ideig provanszál tematikai, formai, sőt nyelvi béklyóba vert költészet mellett a XIII. század második felében megjelenik a Raimundus Lullus, majd a nagy krónikairók által képviselt, nyelvileg meglepően érett katalán próza. A középkori virágzást mindkét irodalomban több évszázados, de nyugaton és keleten nem azonos időtartamú és mélységű dekadencia követte.

Galicia és vele a gallego irodalom hanyatlása rendkívül korán elkezdődött, és ez a hanyatlás elsősorban történelmi okokkal magyarázható. Galicia egyike volt azoknak az észak-hispaniai kis keresztény államoknak, amelyek a VIII. században kezdték az arabellenes felszabadító háborút, vagyis terjeszkedésüket dél felé. A hegemoniára törekvő Kasztília azonban hamarosan bekebelezte Galiciát is, és a tőle délre létehozott portugál grófság kialakításával, már a XI. században véglegesen kijelölte határait. A nyugati partok visszahódítása immár a kasztíliai érdekszférából kitörő Portugália történelmi feladata lett, míg Galicia elzártságát a fővárosába, Santiago de Compostelába özönlő európai zarándokok csak időlegesen enyhítették. A gallego-portugál irodalom szülőföldje Kasztília sokadrendű provinciájává degradálódott. Az észak és dél között húzott határ fokozatosan nyelvi tartalommal telítődött, és az egymásról tudni nem akaró Galicia és Portugália még közös irodalmi örökségéről, a daloskönyvek költészetéről

is megfélemezett. A XIV. században a Trastámara család első spanyol uralkodója, II. Henrik száműzi a gallego nemességet, és helyébe spanyol családokat telepít. Evvel a spanyol az uralkodó osztályok nyelvéné válik, és növekvő társadalmi presztízse révén érezteti hatását a nép legszűkebb rétegeiben is.

Míg Galícia sorsa a középkorban a függetlenség elvesztése és az elzártság, Katalónia ellenkező előjeltű fejlődésen megy át. A Frank Birodalom egykori örgrófsága, a Marca Hispanica fokozatosan lazítja kapcsolatait az északi nagyhatalommal, gyümölcsöző dinasztikus kapcsolatokat épít ki a szomszédos Aragóniával, majd a Baleárok és a keleti partvidék viszonylag gyors felszabadítása után még arra is marad ereje, hogy nagy kiterjedésű birodalmat hozzon létre a Földközi-tenger nyugati medencéjében, Szardíniától Szicilián át Nápolyig. És bár a XIV. század második felétől érezhető a katalán-aragóniai konföderáció politikai-társadalmi hanyatlása, az erősen polgárosodott, kereskedő és iparos katalán nyelvterület éppen a XV. században éri el irodalmának csúcsát: az 1400-as évek első felében írja verseit a provanszál hagyományokon bátran túllépő Ausiàs March, és ugyanennek a századnak az utolsó éveiben jelenik meg a világirodalom talán legeredetibb lovagregénye, a Cervantes által is oly sokra értékelt, minden fantasztikuma ellenére is realista Tirant lo Blanco.<sup>3</sup> A század elején bekövetkezett dinasztia-váltás, amelynek eredményeként spanyol nyelvű uralkodók kerültek az aragó-

niai trónra, majd néhány évtizeddel később Kasztília és Aragónia perzenálúniója, amely a királyi udvart a nyelvterületen kívülre helyezte, megindította az uralkodó osztályok, elsősorban a főnemesség elspanyolosodását, de e folyamatnak az irodalmi vetülete csak az 1500-as években jelentkezik.

Vázlatos áttekintésünk alapján megállapítható, hogy a mai gallego és katalán kultúra alapvetően eltérő középkori előzményekre támaszkodhat: míg a katalán nyelvterület irodalma beérlelte gyümölcseit, és létrehozta az egységes, prózában és versben egyaránt alkalmazható irodalmi nyelvet, a gallego irodalmi fejlődés megrekedt egy kezdeti, bár ígéretes fokon, még az irodalmi nyelv teljes kikristályosodása előtt. Másfelől a spanyol nyelvi hatás nyugaton korábban és nagyobb mélységben jelentkezett, mint keleten.

A dekadencia, a gallego irodalom teljes elnémulása és a katalán váratlan mennyiségi és főleg minőségi hanyatlása jelentős nyelvi következményekkel járt. A dokumentumok hiánya vagy feldolgozatlansága miatt nem mindig tudjuk lépésről-lépésre nyomon követni a két nyelv fejlődését, de az kétségtelen, hogy a legjellemzőbb tendencia a dialektalizálódás volt: a gallego részben spanyol hatásra, részben spontán fejlődés révén egyre jobban eltávolodott a más utakat járó portugáltól, a katalán területen pedig konszolidálódtak az egységes irodalmi és köznyelv kordájából kiszabadult nyelvjárások. Kialakul a most már



nem Barcelonától, hanem a mindenkori spanyol fővárostól függő katalán tartományok dialektális tudata, és megjelennek a katalánnal szembeállítható valenciai nyelv és mallorcai nyelv terminusok. A spanyol örökösödési háborút követő új közigazgatási intézkedések kizárják a katalánt a közhivatalokból: a Bourbonok egész Spanyolországot azonos törvények szerint és azonos nyelven ohaajtják kormányozni. A kis nyelvek eltűnése, az univerzalitás a Felvilágosodásnak is kedves gondolat. A jelentős barcelonai történész és közgazdász, A. de Capmany /1742-1812/ némi nosztalgiával, de beleenyugvással állapítja meg, hogy anyanyelve, a katalán, az irodalom szempontjából hol nyelvnek tekinthető.<sup>4</sup>

Mégis, a XIX. század második harmadától kezdve, a romantika ihletésére kísérlet történik mind a katalán, mind a gallego irodalmi használatára, kezdetét veszi a két irodalmi újjászületés, a katalán Renaixença és a gallego Rexurdimento. A két mozgalom nyelvi koncepciója kezdetben alapvetően különböző. Míg a katalánok ismerik középkori irodalmukat és modern gyakorlatukban támaszkodnak rá, a gallegók - legalább is a század legvégéig - nem tudnak középkori hagyományaikról, és így egyetlen nyelvi bázisuk koruk beszélt nyelve. Első látásra a gallego út tűnik rokonszenvesebbnek és járhatóbbnak, hiszen feltétlen közelelhető irodalmi nyelvhez vezet, míg az erőltetett arhajizálás miatt az újjászülető katalán irodalom kezdeti alkotásait csak szűk körök élvezhették. Mégis, közelebbről meg-

vizsgálva a XIX. századi /és a mai/ Galícia nyelvi helyzetét, meg kell állapítanunk, hogy a több évszázados spanyol hatás a beszélt gallegót oly mértékben eltorzította, hogy az már nem elegendő alap egy gyökereihez következetesen hű irodalmi nyelv kialakítására. Lássunk néhány példát.

A spanyol [x], veláris zöngétlen réshang, a gallegóban eredetileg ismeretlen. Kezdeti spanyol jövevényszavakban a gallegók ezt a hangot a frikatívaként is ejtendő g-vel helyettesítették, ahogy azt a spanyol ojalá, gallego ogallá pár mutatja. Egy idő után azonban "megtanulták" a spanyol hang ejtését, és az addig tévesen használt g korrekciójaként a múlt század első felétől kezdve saját nyelvük g-it is [x]-nak kezdték ejteni: nem gato, hanem xato, nem pago hanem paxo, nem grande, hanem xrande, stb. A gallego hangrendszernek ez a torzulása, a gsada Galícia nagyobbik, nyugati, a spanyol hatásnak fokozottan kitett felét jellemzi.<sup>5</sup>

A gallego-portugál nyelvfejlődés egyik legjellegzetesebb hangtörvénye a magánhangzók közötti -l- eltűnése. Így az -l végű névszók, ha -es többesjelet kapnak, elveszítik a fő -l- jét, ahogy ezt a portugál papel/papéis, animal/animais, azul/azuis párok mutatják. Mégis, a mai /és a múlt században/ beszélt gallego az ilyen típusú szavakban megőrzi az -l-et /papeles, animales, azules/: többes számaikat spanyol mintára képezi.

A latin -TATEM accusativus-végződésnek a gallego-portugálban -dade, a spanyolban -dad, illetve a népies

beszélt nyelvben -dá felel meg: bondade/bondad, bondá; universidade/universidad, universidá. Ma - és a múlt században - a gallego az eredeti -dade mellett használja a -dá spanyol vulgarizmust is.

A két nyelv szókínosé könti határok gyakran elmosódtak a gallegók tudatában, és ha megpróbálnak helyesen beszélni, előfordul, hogy spanyolnak vélt gallego szavakat "ultragallegósítanak". Így történhet meg, hogy az ella/ela, caballo/cabalo, bello/bele spanyol-gallego megfelelésekből kiindulva az autentikusan gallego oello 'nyúl', espello 'tükör' vagy orella 'fül' helyett is oelo, espelo, orela alakot használnak.<sup>6</sup>

A beszélt nyelv kaotikus állapotát a Rexurdimento első igazán nagy alkotója, Rosalia de Castro gallego versei hűen tükrözik. Ricardo Carballo Calero, a santiagoói egyetem gallego tanszékének a vezetője megállapítja például,<sup>7</sup> hogy a költőnő 1880-ban megjelent Follas novas című kötetében az -l végű névszók többször száma 87 %-ban megőrzi az -l-et, tehát spanyol hatást mutat. Ugyanakkor mind a spanyolos, mind pedig a gallego típusú többször számnak a változatai is megjelennek, mégpedig a következő gyakorisági sorrendben: animales, animals, animaes, animais és animás. Ugyancsak a Follas novas kötetben a -TATEM latin végződésnek 63 esetben spanyolos alak felel meg /csaknem mindig a vulgáris -dá, néhányszor a köznyelvi -dad/, míg az autentikus -dade 79-szer fordul elő. A meglepő és szomorú az, hogy a mai gallego irodalom legnépszerűbb alkotója, Celso Emilio Ferreiro

utolsó, 1975-ben megjelent kötetében kevés nyomát fedezhetjük fel a norma kikristályosodásának. Ha volt is fejlődés a legutóbbi száz év alatt, az a további spanyolosodás irányába mutat: többes számaiban Ferreira 29-szer alkalmazza az animales, és csak kétszer az animás típust, a latin -TATEM végződésnek 19-szer felel meg kötetében a vulgáris spanyol -dá és csak 15-ször az autentikus -dade.<sup>8</sup>

A katalán Renaixença alkotói is hamarosan rájönnek, hogy műveik csak akkor számíthatnak közönségsikerre, ha nyelvüket közelítik kortársaik nyelvéhez. A főleg tudós értelmiségiek által művelt, és a század utolsó évtizedeire kimerülő archaizáló költészet mellett megjelenik és erőre kap a városi plebejus polgárság köreiben népszerű színház, majd a naturalista és realista hatásokat mutató próza. Ez a polgári irányzat az, amely a 90-es évek elején felveti a nyelv, és ezen belül elsőként a helyesírás egységesítésének az igényét, és ezt az igényt állítja céljai szolgálatába a szintén akkor jelentkező politikai katalanizmus. És ebben gyökerezik a gallego és a katalán folyamat alapvető különbsége: keleten a helyi nyelv művelését és egyre táguló körökben való használatát jelentős társadalmi és politikai erők igénylik, míg hasonló erők nyugaton, Galícia elmaradott körülményei között nem is léteznek. Az író, grafikus, politikus Castelao, századunk gallego kultúrájának egyik legrokonszenvesebb alakja egyik rajzán két beszélgető parasztot ábrázol. "Szinte hihetetlen, hogy még mindig léteznek kizsákmányolók és kizsákmányoltak" - mond-

ja az egyik. "Ugyan - válaszol a másik - a mi falvainkban csak kizsákmányoltak vannak."<sup>9</sup>

Galicia mindmáig Spanyolország egyik legelmaradottabb vidéke, amelynek szegénységét éppen Katalóniával szembeállítva érzékeltetjük. A tizenhárom hagyományosan megkülönböztetett spanyol tartomány közül a Katalóniában a legnagyobb az egy főre jutó jövedelem, míg Galicia az utolsó előtti helyet foglalja el. Egész Spanyolországban Galiciában van viszonylag legkevesebb orvos, és itt a legnagyobb a gyermekhalandóság, míg Katalóniát a két tekintetben az elsőkelő harmadik, illetve tizenkettedik hely illeti meg. Galicia lakóinak több mint a fele a mezőgazdaságban dolgozik, míg Katalónia aktív lakosságának 54 %-át az ipar foglalkoztatja.<sup>10</sup> E néhány adat is magyarázza, miért nem alakulhatott ki Spanyolország északnyugati csücskében olyan öntudatos polgárság, amelynek tartományi, nemzetiségi majd nemzeti tudata igényelné a nyelvi partikularitás hangsúlyozását. Katalónia vezető rétegei a századfordulótól tudatos nyelvpolitikát folytatnak, míg Galiciában a helyi nyelv sorsa néhány minden anyagi eszközt nélkülöző értelmiségi szívügye.

A modern katalán irodalmi és köznyelv vezérvonalának kidolgozása az 1907-ben alapított katalán akadémia, az Institut d'Estudis Catalans, és személy szerint Pompeu Fabra /1868 - 1948/ érdeme volt. A neolatin világ nagy nemzeti nyelveinek a problematikáját kiválóan ismerő Fabra sokat idézett célja nem a középkori katalán feltámasztása

volt, hanem annak a modern, az élet minden területén alkalmazható nyelvnek a kodifikálása, amellyé kedvezőbb körülmények között a középkori katalán fejlődött volna.<sup>11</sup> Munkájában a testvérmenszerek tapasztalatait alkalmazta azokra a nyelvi adatokra, amelyeket középkori és modern irodalmi művekből, valamint a gallegónál sokkal kevésbé elspanyolosodott, sőt helyenként nagy tisztasággal megőrzött beszélt nyelvből gyűjtött össze. Bár szándéka szerint Fabra a modern nyelv normáinak a kialakításakor valamennyi katalán dialektust figyelembe vette, munkájában kétségtelenül leginkább a Katalóniában, és ezen belül a Barcelonában beszélt katalánra támaszkodott. Nem is tehetett másképp, hiszen a századelőn Valencia és a Baleárok modern irodalmi hagyományai eltűrpültek a pezsgő barcelonai irodalmi élet eredményei mellett. Arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy a katalán nyelvjárások tudományos felmérése Fabra munkásságának legkritikusabb szakaszában, a 10-es években még gyermekcipőben járt. Az irodalmi és a köznyelvnek egy meghatározott dialektusra való épülése persze természetes jelenség, és nem is jelenthetne problémát, ha a dekadencia századai alatt nem lazult volna meg a nyelvet területet alkotó három nagy egység szolidaritása, ha Valencia és a Baleárok nem tartanának valamiféle katalán nyelvi imperializmustól. Így viszont az a furosa helyzet alakult ki, hogy ma több katalán irodalmi norma létezik, a katalán nyelv irodalmi szinten is dialektusokra bomlik. Érdekes megfigyelni, hogy a katalán/valenciai/baleári hármas ta-

gozódás nem teljesen felel meg a dialektusok nyelvészeti rendszerének.<sup>12</sup> A Katalónia nyugati felében beszélt, rendkívül markáns, fonetikailag a déli, valenciai változatokra emlékeztető, morfológiailag teljesen egyéni megoldásokat felmutató nyelvjárás ugyanis irodalmi szinten nem mutatkozik meg. A beszélők szolidaritása itt teljes a kulturális centrum szerepét betöltő Barcelonával.

Napjaink ismét magára találó Katalóniájának még lazák az intézményes kapcsolatai Valenciával és a Baleárokkal, és ezeknek a kapcsolatoknak gátat szab a spanyol alkotmány 145. cikkelye, amely tiltja az autonóm területek föderációját. Mégis feltűnő és biztató, hogy az 1980 tavaszán megalakult katalán kormány nyelvi ügyekkel megbízott államtitkára mallorcai. A frankóizmus negyven éve után ismét autonóm politikát folytató Katalónia kész arra, hogy felelősséggel mozdítsa elő a katalán irodalmi és köznyelv egységesítésének ügyét.

J e g y z e t e k

- 1 El Libro Español, 255. sz., marzo 1979, 136. o.; 267. sz., marzo 1980, 149. o.
- 2 Lásd Morvay Károly e kötetben szereplő előadását.
- 3 Cervantes: Don Quijote, I. rész, 6. fejezet.
- 4 Idézi A. Comas: Història de la literatura catalana, Barcelona 1972, IV. köt., p. 159.
- 5 J. L. Pensado: Interferencias estructurales castellano-gallegas: el problema de la geada y sus causas. Revista de Filología Española, LIII, 1970., pp. 27-44. A jelenségekait a nyelvi szubsztrátumban keresi. A. Zamora Vicente /Homenaje a Fritz Krüger/, Mendoza 1952, I, pp. 57-72.
- 6 D. Prieto: Contamios castelás no galego. Trayecto, Utrecht, 2. sz., abril 1980, pp. 53-74.
- 7 R. Carballo Calero: Particularidades morfológicas del lenguaje de Rosalia de Castro, Santiago de Compostela 1972.
- 8 C. Ferreiro: Donde el mundo se llama Celanova, Madrid, 1975.
- 9 Castelao: Cousas da vida, Vigo, 1971. p. 5.
- 10 Lásd C. Gispert - J. M. Prats: España, un estado plurinacional, Barcelona, 1978. pp. 134-137. és 302-303.
- 11 A. M. Badia i Margarit: La llengua catalana ahir i avui, Barcelona, 1973. pp. 103-145.
- 12 A katalán nyelvjárásokról, összefoglaló mű hiányában, lásd A. M. Badia i Margarit: Gramática histórica catalana, Barcelona, 1951. pp. 65-80., valamint a Gran Enciclopedia Catalana català cikkét. IV. köt., Barcelona, 1973., különösen pp. 634-637.



Kiss Sándor

ETIMOLÓGIKUS SZÓMAGYARÁZATOK A KORAI KÖZÉPKORBAN

"... az csak nyilvánvaló, hogy az istenek a dolgokat valódi, természetes nevükön nevezik!" Platón Kratülosz című dialógusában<sup>1</sup> hangzik el ez a derűlátó mondat, még hozzá az igaz utak ismerőjének, Szókratésznek a szájából. Azt is megtudjuk, hogyan találhatunk vissza az emberi nyelv összekuszált hálójából az isteni eredethez, még ha habozunk is egy pillanatig a lehetséges szószármaztatások között. Vajon a test neve azért szóma, mert "tulajdonképpen" szóma, vagyis sírkő, "minthogy a lélek a földi életben el van temetve"? Vagy ha már "szóma" ez a "szóma", akkor azért, mert szóma mindenkülköt jel, és a lélek a test által "ad jelt magáról"? Mégsem "szóma" lesz, mondja Szókratész, hiszen "a lélek bűnhődik bűneiért. A test viszont a léleknek börtönszerű, védett helye, hogy abban őriztessék /szódzétai/, amíg ki nem tölti büntetését. Ezért hívják a testet szómának".

Ha lehámozzuk erről az elmélkedésről a vallási mezt, és hozzátesszük, hogy a végső szöfejtés itt a dolgok természetéhez hasonló "alapszavakba" torkollik, akkor előttünk áll a szavak eredetének az az elképzelése, amelyet már ebben a dialógusban /és jól tudjuk, azóta is/ phüszei - természetelvű - elképzelésnek hívnak. Ez volta-képp egy botránynak a tagadása: azé a botrányé, hogy az

elnevezések a dolgokkal nem oksági, csak szükségszerűségi viszonyban állnak. Akik ebbe beleenyugszanak, azok /továbbra is a Kratülosz szerint/ az "elnevezők szokására és gyakorlatára", a theszei elvre hivatkoznak. Ők tehát azok, akik elfogadják a nyelv működéséhez garantáltan elengedhetetlen - a modern korban Saussure-től megfogalmazott - motiválatlanság elvét: a testet és sirkövet kétségekivül még kell különböztetni, de hogy melyik a "szóma", melyik a "széma", az mindegy, ha mindenkinek ugyanúgy tudja.

Bármilyen cáfolhatatlan az elnevezésnek ez az ön-kénye, az ember nem nyugszik bele, hogy a szavak "csak úgy vannak". Szókratésztől már tudjuk, hogy ez az ellenkezés egyszerre két dolgot jelölt: keressük, hogy honnan vannak, és hogy mi közük van egymáshoz. Manapság hozzászoktunk, hogy ezt a két irányt pontosan megkülönböztessük: mondjuk, a sir főnévnek van etimológiája, és ezenkívül van egy bizonyos helye a kódban /pl. egy homonimája, amely valahogyan tartalmilag is illik hozzá - nem ez a helyzet az öröm-öröm párral/, más szóval van konnotációja. Mit szóljunk akkor ahhoz a kijelentéshez, hogy "a név ereje a szófejtés révén tárul fel"?<sup>2</sup> Ez az antikvitásban - s még utána is - sűrűn ismételt gondolat azt jelenti, hogy a szavak eredetét a jelentésben és hangalakban rokon szavakon át kell megkeresni, és hogy ezen az úton felderíthető a szó és az általa jelölt dolog rejtett lényege. Az etümológia értelme, az etümosz mel-

léknévből: igazi szó.<sup>3</sup> Az ókorban és a korai középkorban nem történeti vizsgálódást jelent, hanem a nyelvi tudatban elültetett motivációk vallatását.<sup>4</sup> Egyszerre lehet világrendező elv és kollektív költészet.

Az ókori elképzelések gazdag áradása sokszor csak egy-egy nagy gyűjtőesetornán, enciklopédikus műveken keresztül jutott el hozzánk. Különös tisztelettel kell tekintenünk ezekre a kompilációkra, amelyek a népvándorlás századaiban az európai ember kulturális emlékezetét képviselték - főleg, ha valami önálló elv szerint elrendezett munkáról van szó. Nos, az egyik ilyen "világleíró" műben a szerző éppen a szómagyarázat elvét viszi végig, és a sokféle tudást, melyet hivatása közvetíteni, egy nyelvi fogalom révén foglalja össze. Etimológiák vagy Eredetek a munka címe, a szerzője Izidor, Sevilla püspöke /570 kb. - 636/.<sup>5</sup> A személyes érdemen túl maga a jelenség a feltűnő: az antikvitásból örökölt tudást meg lehetett ragadni ebben a nyelvi formában - megkockáztatjuk, hogy volt egy etimológiai gondolatforma, amely a dolgokat elnevezéseivel világította meg. Persze, a Kratülosz "nyelvelméleti idealizmusától" messze vagyunk: időben egy évezredre, gondolatilag pedig annyira, hogy a tulajdonképpeni filozófiai kérdésfeltevés elveszett. Még volt még a sztoikusok hellénizmuskori nyelvelméletében - ők vezették vissza a legkövetkezetesebben a jelentéseket a hangutánzásig -, majd a rómaiaknál /praktikusabb szinten/ beépült Varro nyelvtani, Cicero és Quintilianus re-

torikai rendszerébe, aztán elemeire széthullva megtaláljuk az egyházatyák apologetikájában; Sevilla püspökénél azonban az etimológiából leitmotív-szerű rendező elv lesz, amely közvetíti számunkra a latin nyelvre vonatkozó szöfejtési hagyományt. Módszerét a "világról és részeiről" /De mundo et partibus/ szóló XIII. könyv alapján mutatom be.

A bevezetés - jellegzetes párosítással - a dolgok "etimológiáit és okait" /etymologias causasque/ ígéri. Ezután gyorsan nyelvi sikra terel minket a szerző: a világ azért mundus, mert mozgásban van, motus, a görögök-nél viszont azért koszmosz, mert az diaszt jelent eredetileg. Általános szabály szerint az "új anyag" bevezetése ebben a tankönyvben a szó magyarázatával kezdődik: vocatur, dicitur 'azért hívják így, mert', vagy egyszerűen a '-tól/-től', mint Nix a nube, unde venit 'a hó a felhőből, ti. ahonnan jön is'. Bármily heterogén tudnivalókat közül is az emberi ismeretanyagot felölelni igyekvő szerző, úditően tér vissza művében újra meg újra ugyanaz az egységes, absztrakt, etimológiai szempont; így a világ híres forrásvizeinek ismertetése után ezt olvassuk /XIII, 14/: "Mare est aquarum generalis collectio /.../ Proprie autem mare appellatum eo quod aquae eius amarae sint". 'Tenger', mert 'keserű': mare - amarae.

Már a kevés idézett etimológiából adódik néhány szempont, ahonnan a szószármaztatás elveit megközelít-

hetjük. Először is: mennyire igazak ezek a kapcsolatok nyelvtörténetileg? Nem kell hozzá éles érzék, hogy megállapítsuk: ezek az etimológiák jórészt naivak, hasonlóságon és nem történeti összefüggésen alapulnak. A mundus nem motus, hanem a 'tisza' jelentésű melléknév átvitele a rendezett világra, hasonlóan a koszmoszhoz; a mundus-motus azonban, igen régi etimológia.<sup>6</sup> A nix csak a nyelven kívüli valóságban volt valaha nubes, a nyelvben nem; a mare sem amarus. Annál meglepőbbek olyan sejtések, amelyek a modern nyelvtörténetben is tartják magukat, pl. a Favonius nevű nyugati szél kapcsolása a fovere 'melegíteni' igehez.<sup>7</sup> Ugyanakkor azonban ezek a kommentárok nem is törekszenek semmilyen logikus egységbe, inkább szabad képzettársításokhoz hasonlítanak. Nem egyértelműek egyik irányban sem: a nub-ből nemcsak nix adódik, hanem nimbus 'köd' is; a meridiesre /'dél'/ viszont két származtatás is van /a nyelvtörténetileg helyes medi-dies és a 'tisza dél'-re utaló népetimológiai jellegű magyarázat a merus melléknévből: XIII, 1 "Meridies, vel quia ibi sol faciat medium diem, quasi medidies, vel quia tunc purius micat ether. Merum enim purum dicitur"/. A 'zápor' neve /imber/ Isidorus szerint a görögből jön /ombrosz, valójában legfeljebb távoli indoeurópai rokonságról van szó/<sup>8</sup> de ez jól megfér azzal a magyarázattal, hogy a zápor 'megrészegeti' /inebriare/ a földet a csirázásra. Az is kiderül a példákból, hogy a hangalakok "rokonsági küszöbe"

nem túl magas: ha ugyanígy kezdődnek a szavak, a rokonság természetes /meridies a merumból, ventus egyszerre a vehemensből és a violentusból/; a nyelvi kifejezés lineáritásának különös következménye, hogy a rimetológia ritkább, bár van mare-amarae, és a 'szivárvány' rímserű meghatározása így hangzik: iris aëris /amit 'aëris'-nek is ejthettek/: 'légi'. Mindez nem zárja ki konkrét hangváltások elképzelését: a glacies nem más, mint gelata aqua - a kösbűlő fok "quasi glacius" vagy "quasi. gelacies", a közirati hagyománytól függően.

Könnyű nekünk százötven év tudományos nyelvtörténet után ezeket a szempontokat érvényesítenünk; azonban nem volna helyes az antik és középkori "furor etymologicus" eljárásait a mai tudományos igazság szemszögéből, a korszakok mentalitását figyelmen kívül hagyva megítélni. Még csak annál sem lehetünk megalégedve, ha kinyomozzuk /persze, az ilyesmi nem mindig sikerül/, hogy az 'ég' görög nevét már Ambrosius a 'láthatóság'-hoz kapcsolja /uranosz - horaszthai/, egyik latin nevét, a firmamentum-ot pedig Augustinus - egyébként helyesen - a 'szilárdság' képzetéhez /ld. 6. jegyzet/. Van ugyanis a régi etimológiának olyan vonása, amely az adott kor nyelvről történetű gondolkodását közvetlenül jellemzi. Ezt pedig nem a fonetikai szeszélyben kell keresnünk, hanem néhány - nagyon is állandó - szemantikai eljárás oldaláról kell megközelítenünk.

A legtöbb etimológia a példaként vizsgált XIII.

könyvben a magyarázandó elnevezéshez /ami majdnem mindig főnév/ cselekvést társít. A folyó folyik, a világ mozog /mundus ← motus/, a nyugati szél melenget /favonius ← fovere/, a Genezáret tava szelők nemzője /generans/, a zápor résszegt, a hullám pedig jön-megy /unda ab eundo et redeundo/. Legközelebb áll ehhez a magyarázat típusa a jelleg /minőség/ megjelölése. Ilyen címkéket találunk: a tenger keserű /sare ← amarus/, a szél heves /ventus ← vehemens, violentus/, a víz egyenlő /agua ← aequalis/. Statisztikailag előkelő hely illeti meg a lokális magyarázatot: a 'tó' a 'víz' helye' /"Et dicitur lacus quasi aguae locus"/ és a vele rokon eredetmegjelölést: nimbus és nix ← nubes; glacies ← gelata aqua. Van, ami cselekszik, van, ami ezt tűri, pl. a folyó, hogy medrétől üntözési célra eltérítsék /rius ← derivare: a szóképzés irányának ellentmondó etimológia/. Esetleg már végbement a dologon egy cselekvés: az ég csillagokkal cizellált edény /caelum ← caelatum/, forgásától a sarkok lecsiszolódtak /polus ← polire/. Vannak távolabbi érintkezések: az Avernus nevű tó megöli a madarakat /aves/; a Dunában /déli szemmel/ sok a hó /Danubius ← nivium [copia] - figyelembe veendő a b > y változás/. Hasonlóképpen alapszik nemcsak a Tigris folyó neve, lévén vise tigrisként gyors, hanem az 'eső'-é is, mely mint a folyóvíz: pluvia ← fluvia.

A bemutatott társítástípusok logikai műveletekként is leírhatók: vagy egyalanyhoz rendelnek hozzá egy állit-

mányt /oselekvésként, ill. tulajdonságként/, vagy valamely tárgyhöz egy olyan másik tárgyat, amely vele közös vagy érintkező jegyeket mutat. Világos, hogy ezeknek a műveleteknek a mindennapi alkalmazási területe a beszéd: mégpedig egyrészt annak nyelvtanilag leírható oldala - idetartozik a predikatív kapcsolat, de ezen belül a diatézis vagy az aspektus is, amennyiben szó volt szenvedő, ill. befejezettségi viszonyról -; másrészt a képes beszéd, melynek két alapvető eljárása a hasonlóságon és az érintkezésen alapuló helyettesítés: a metafora és a metonímia.<sup>9</sup> Ezek a viszonylatok Isidorus művében /mint a régi etimológiai művekben általában/ nem explicitek /noha ő maga is ismertet egyfajta hagyományos szemantikai csoportosítást a szófejtő eljárásokat illetően, vö. I, 29/. Adott módszerek együttes előfordulása azonban jellemzi az etimológikus gondolatformát, felruházva leírható konfigurációival. Ez koronként változhat, valami azonban általánosan igaz erre a gondolatformára: olyan logikai viszonyok segítségével akarja a tárgyi világ kapcsolatait jellemezni, amiket a gondolkodók a nyelvi-retorikai gyakorlatból vontak el, és így szükségképpen átszűrtek a nyelvi jelrendszer hangzó oldalának - nyelvenként változó - hálóján is.<sup>10</sup>

A használt kód azonosságát ellenőrző metanyelvet Jakobson a nyelv egyik funkciójának tekinti.<sup>11</sup> Itt azonban többről van szó: a metanyelv mintegy igazolni is kívánja a kódot, elhárítani az önkényesség botrányát,



és szimmetriát, strukturális párhuzamot teremteni a hangvilág és a jelentésvilág között. Az etimológikus gondolatforma így a világot a szavakkal, a szavakat a világgal igazolja. Amellett, hogy az Isidorusnál döntővé váló etimológiai megközelítés valahogyan kapcsolatban van a középkori filozófiában alapvető deduktív gondolkodás és egy sajátos szimbólikus utalásrendszer kialakulásával, gondolhatunk itt arra, hogy a középkori kultúrát csak egyre idegenebb nyelven: latinul lehetett elsajátítani, ami egyszerre volt oka és következménye a nyelv igen tudatos, elemző igényű átélésének.

S ha már nem derül ki, hogy az istenek nevezték volna el a dolgokat "valódi, természetes nevükön", az emberek viselkednek úgy, hogy a jelentés és hangalak közötti természetes - plüsszei - kapcsolat ne szűnjék meg teljesen, sőt újra meg újra felfrissüljön. A "természetes kód" ezernyi mindennapi megnyilvánulásán<sup>12</sup> túl az irodalomra hivatkozhatunk: Soredamorsnak, Chrétien de Troyes hősnőjének azért mernek szerelmet vallani, mert a neve is erre hív fel;<sup>13</sup> Shakespeare értelmező szójáték-sort épít Gaunt nevére;<sup>14</sup> szürrealista költők alkottak fonetikai átosoportosításon alapuló "meghatározásokat".<sup>15</sup> Jussón eszünkbe végül a látott etimológiai jelenség nyelvi alapjának racionális magyarázója, Saussure, aki a szavak összefüggésében az önkény korlátozását ragadta meg<sup>16</sup> - ugyanez a Saussure költői szövegek anagrammáikba rejtett értelmét kereste,<sup>17</sup> mert tudta, hogy a szó minden értelmében jel: szimbólum, kép és intés.

J e g y z e t e k

- 1 Platón: Kratylos, ford. Szabó Árpád. /Platon összes művei, Budapest, 1943, I. pp. 500-573.
- 2 A bennünket a továbbiakban érdeklő szerző, Isidorus fogalmazásában: "Etymologia est origo vocabulorum, cum vis verbi vel nominis per interpretationem colligitur". Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum sive Originum libri XX, rec. W. M. Lindsay, Oxonii, 1911. I. p.29.
- 3 Vö. többek között P. Guiraud: L'étymologie, Paris, 1964, p. 5.
- 4 Az etimológia felfogásának ókori és koraközépkori történetéről lásd G. De Poerck: Etymologia et origo à travers la tradition latine; in ANAMNHCIC, Gedenkboek E. A. Leemans, Brugge, 1970, pp. 191-228. Szerinte Isidorus forrása itt Quintilianus és esetleg Varro.
- 5 Lásd a 2. jegyzetben idézett kiadást. Adatszerű összefoglalásra vö. M. Manitius: Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters I. München, 1911. pp. 52-70.
- 6 Az etimológiák felderített forrásaira nézve lásd J. Fontaine: Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique, Paris, 1959.
- 7 Vö. már Plinius: Naturalis historia 16, 93. Lásd A. Walde-J.B. Hofmann: Lateinisches Etymologisches Wörterbuch, Heidelberg, 1938, s. v. Favonius.
- 8 Walde-Hofmann: s. v. imber.
- 9 R. Jakobson: Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances; in R. Jakobson-M. Halle: Fundamentals of Language, The Hague-Paris, 1956, pp. 72-76.
- 10 Az etimológiai eljárások fonetikai és szemantikai oldalát H. Lausberg a következő megjegyzés révén helyezi el az ókori retorika rendszerében: "Die Wortform /die Lautgestalt/ wird den vier Änderungskategorien, die Wortbedeutung der Tropenlehre unterworfen". H. Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik, München, 1960, I. p. 255; vö. I. p. 77 és I. p. 215.
- 11 R. Jakobson: Nyelvészeti és poétika; in R. Jakobson: Hang-jel-vers, Budapest, 1969, eredeti megjelenés 1960, pp. 220-221.

- 12 V8. Fónagy I.: A beszéd kettős kódolása; in Általános Nyelvészeti Tanulmányok 4 /1966/, pp. 69-76.
- 13 Chrétien de Troyes: Cligès; publ. A. Micha, Paris, 1957, 953-980. sor.
- 14 II. Richárd, II, 1.
- 15 Dictionnaire abrégé du surréalisme, 1938, in Paul Éluard: Oeuvres complètes, Paris, 1968; magyarul Éluard: A körülmények és a költészet o. kötetben, Budapest, 1972.
- 16 F. de Saussure: Bevezetés az általános nyelvészetbe, Budapest, 1967, pp. 154-167: "az abszolút és a relatív önkényesség".
- 17 J. Starobinski: Les mots sous les mots: les anagrammes de Ferdinand de Saussure, Paris, 1971.

Fogarasi Miklós

## ÚJ FILOZÓFIAI TERMINOLÓGIA AZ OLASZ FELVILÁGOSODÁSBAN

Közismert tény, hogy a XVIII. század második felében, különösen a francia felvilágosodás közvetlen vagy közvetett hatására, egyrészt a fejlődésnek induló természettudományok és az ipar, másrészt a társadalomtudományok fejlődése és általában a tudományok differenciálódása Európa-szerte elindítja a nyelvújítási mozgalmakat, mert az új és rohamosan gazdagodó ismeretek nagy mennyiségű új szakkifejezést igényelnek, az írásművek pedig stilisztikai választékot.

Ez a hatás gyors és közvetlen volt az olasz értelmiség bizonyos rétegeire, különösen a Franciaországhoz közel eső észak- és középolasz tartományokban, Lombardiában, Venetóban, részben Piemontban és Toszkánában, de Nápolyban is. Hiszen az Encyclopédie-t szinte párizsi kiadásával /1757-1772/ párhuzamosan újranyomatják Luccában /1758-1771/, olasz nyelvű fordítása pedig Livornóban jelenik meg /1770-1779/ nem nagy eltolódással.

A tudományok differenciálódása pedig megkövetelte az új fogalmak új kifejezését a filozófiában is annál inkább, mert a társadalomtudományoknak ezen a területén az új irányzatoknak feszült helyzetben, polemikus ideológiai harcok közepette kellett tért nyerniök a régiekkel szemben.

Ez a szembeállítás és az olasz filozófiai nyelvújításnak eszmei, kultúrtörténeti vonatkozásai éppúgy, mint nyelvi, nyelvészeti eljárásai, megoldásai szemléletesen lemérhetők azon a nagykiterjedésű korpuszon, amelyben a nyaggyűjtésemet végeztem.

Ugyanakkor számos eszmetörténeti, valamint nyelvtörténeti, részben nyelvelméleti következtetés megfogalmazására is kínálkozott lehetőség az anyag kritikai feldolgozása és rendezése közben. A körülbelül 120-160 filozófiai neologizmust 470 példán tudtam bemutatni, közöttük közel százat saját előbbi vagy biztos keltezésemmel. Az előfordulásuk átlagos aránya /kb. 1:4/ az adott korpuszban más társadalomtudományi neologizmusok felékkora /1:2/ előfordulási arányával szemben egyik egzakt bizonyítéka lett az ideológiai légkör felizzásának.

Neologizmusokkal foglalkozni - jelentős mértékben szemantikai kérdés. A nyelvtudomány új irányzatai felfedezték és szinte minden más tudománynak átadták a struktúra fogalmát és széleskörű alkalmazását. A szójelentés struktúrájának tanulmányozása a modern nyelvtudomány egyik legnagyobb vívmánya. Azonkívül, hogy mint szemantika pontosabbá teszi ismereteinket az emberi gondolkodás és a nyelv viszonyának felderítése közben, napjainkban már kitégült és szemiotikává lett, vagyis általános jel tudománynyá, amely nagyon sok tudományban alkalmazható. Azt hiszem, ma már nyilvánvaló, hogy szemantika nélkül egyetlen tudományág sem képes megalkotni és fejleszteni önmagát és

nem képes megírni saját történetét. A szemantikai struktúrák vizsgálása pedig mulhatatlanul elvezet a nyelv társadalmi-történeti, ideológiai-kulturális összefüggéseihez.

Marx gondolatait továbbfejlesztve Lukács György kijelentette, "hogy a nyelvben, a nyelvhasználat módjában osztályviszonyok és osztályideológiák rögzítődnek", írja Kelemen János<sup>1</sup> és a továbbiakban megállapítja, hogy Marx példái szemantikai jellegűek, "mai fogalmainkra tehát úgy fordíthatjuk le őket, hogy a társadalmi viszonyok és az ideológiák speciális szemantikai alkódok formájában a nyelv formális szerveződésének szintjén is megjelennek."

Saját tapasztalataimból annyit tehetnék hozzá, hogy a XVIII. századi olasz szakterminológiák fejlődésének kutatása és bemutatása közben elkerülhetetlenül foglalkoznom kellett a kor uralkodó gondolataival és szaktudományaival, és viszont: elsősorban a szemantikai mezőelmélet módosított változatának segítségével mulhatatlanul ki kellett térnem arra, hogy a kor uralkodó gondolatai fejlesztik és hogyan fejlesztik a szakszókinoset. Nyelvi és társadalmi jelenségek állandó kölcsönhatásban viszik előre a nyelvi és társadalmi fejlődést, amely azonban egyenetlen és ellentmondásos mind az adott nyelv szemantikai mezőiben, mind a térben és az időben.

A XVIII. századnak második felében, amely kutatásom korszakát képezte, az olasz értelmiség, az olasz irodalmi nyelvnek szinte kizárólagos birtokosa arra törekedett, hogy gazdagítsa, fejlessze az olasz irodalmi nyelv-

vet, mindenekelőtt ennek szókinosét, amennyiben meg akart felelni az eszmék fejlődésének. Az olasz értelmiség haladó részéről van szó, de - mint látni fogjuk - az eszmeileg maradiak is szükségszerűen résztvettek az új eszmék és az új szókinos alakításában, de legalábbis használatában, éppen tagadó álláspontjukkal. A haladó olasz értelmiség eszmei kozmopolitizmusának megfelelő szókinosújításának kozmopolita jellege, amely, például éppen a filozófiai terminológiában is, előkészítette a mi korunk nemzetközi szakszókinosét. A szóbanforgó értelmiség aktív utópizmusa előrevitte a kultúra világivá és demokratikusabbá tételét, ha nem is kellő mértékben. Ennek okait osztálykorlátaiban és a történelmi körülményekben kell keresnünk. Nyelvi szinten törekvéseinek eredménye lett egy aktív és passzív nyelvújítással meggazdagodott, hajlékonyabb, retorikától mentesebb, nagyobb közönség számára érthető, racionálisabb nyelvtan, és új, haladóbb, gazdagabb eszmei tartalmakat kifejezni képes szókinos.

A filozófiában nem annyira abszolút megújításnak, mint inkább továbbfejlesztésnek vagyunk tanúi. A filozófiai nyelvújítást a vezérszavaknak és -szótöveknek jelentős mértékű homogenitása jellemzi, valamint az idealizmus és materializmus közötti kiéleződő ellentmondások és polémiák tükrözése.

Anyagfeldolgozásom egyik rendező elve és a szemantikai mezőkben való rendezés alapja a vezérszavaknak vagy kulcsszavaknak /ol. parola guida, parola chiave, fr. mot

témoin, stb./ kiválasztása. Figyelemmel továbbképzett alakjaira, ezeket "vezérszótövekre", vagyis legrövidebb közös elemükre redukáltam. Az idealista filozófiát, ideológiát a DEIS-, TEIS-, TEO-; METAFISIC- vezérszótövek képviselik, a materialista ideológiát pedig, különböző fenntartásokkal, de lényegileg haladó szinten az ENCICLOPED-, FILOS-, LUM-, RAG/RAZ-, MATERIAL-, ANALI-, SISTEM-, SPIRIT-.

A filozófiai neologizmusok magasfokú homogenitását éppen az okozza, hogy legtöbbjük a vezérszótöveknek nyelvújítás útján továbbképzett alakja. Így például deismo, deista, politeista, monoteista, monoteismo, politeismo, teosofico, teo-sofista, ateo, ateista, ateismo, panteismo. Ha egyes neologizmusok nem tartalmazzák a vezérszótövet, akkor is szorosan köréje szerveződnek, vele egy szemantikai mezőbe illeszkednek, mint pl. az előbbivel noncredenza antireligionaria. Nyilvánvaló, hogy a tárgyalt neologizmusok gyakran régi szavak vagy szótövek jelentésváltozáson átesett továbbélései, s jelentésük hol pozitív, hol negatív, hol különbözős árnyalattal telítődik attól függően, ki, mikor, mennyi szubjektivitással, mennyi polemikus szándékkal, milyen szövegkörnyezetben alkalmazza őket, amit elsősorban az határoz meg, hogy a felhasználó személy milyen ideológiai áramlathoz, táborhoz tartozik.

Igy hát az ideológiai-kulturális felépítménytől függően, ezek a filozófiai szakkifejezések, egyrészt azonosági /ekvivalencia/ avagy asszociációs összefüggéseken



[ = ], másrészt szembenállási /opponíció/, illetve összeríthetlenségi viszonyokon [ / ] alapuló rendszereket alkotnak a szövegösszefüggés más szavaival, mint az eddigi szakirodalomból en lecsúszható.<sup>2</sup>

Olyan példákra utalok, mint monoteismo és politeismo szembeállása, vagy az irreligione és incredulita azonosága.

Külön kategóriaként kellett azonban kezelnem azokat a viszonyokat, amelyek egyszerre mutattak azonoságot és /vagy szembenállást /jelölésük = / vagy / = /, mint például deista = /ateo. A hívők és az idealista filozófusok ítéletében ugyanis a két fogalom azonosult, holott szemantikai tartalmuk ellentétes a materialista felfogás szerint. Jobb híján ambivalens viszonynak /olaszul equivalenza ambigua/ nevezem az ilyen kapcsolatot.

Egy kb. 18-20.000 nyomtatott oldalnyi korpuszból, mint említettem, kb. 160 filozófiai vagy filozófiai vonatkozású szakszót emeltem ki. Ebből kb. 40 a XVII. századból vagy még korábbi időszakokból van először dokumentálva. Mégis a neologizmusok között tárgyaltam őket, mert fontos szerepet alkották annak a szótárolatnak, amelyek a szemantikai mezőket alkották. Ilyen régebbi keletű, de a XVIII. század második felében új jelentéssel gazdagodó szók például, hogy csak a legfontosabbakat említem: filosofia, filosofo, filosofico, illuminare, illuminato, lume, nozione, enciclopedia, spirito, stb. Kétségtelen, hogy az új jelentés, vagy maga a szó is, átkerülhetett a francia nyelvből az olaszba. Az ol. filosofo, fr. philosophe

jelentése kitágul, s nemcsak a valóságos, például Demokritosz, Descartes, Locke típusú tudóst jelenti már, hanem szinonimái között megjelenik a scienziato vagy dotto 'a tudós', az enciclopedista 'enciklopedikus műveltségű személy', a letterato 'közíró vagy szépiró'. Tehát azt a haladó értelmiségi típust is jelöli, aki változatos és gyakran eklektikusan tudományos tevékenységen át, igen sokoldalú irodalmi alkotás útján, amely a nagy, tudományos tanulmányoktól, az esszén keresztül a stilisztikailag többé vagy kevésbé igényes újságírói, de akár kiemelkedő költői tevékenységig terjedően arra törekszik, amit az olaszok úgy mondtak, hogy diffondere i lumi, magyarul úgy mondhatnánk, hogy 'terjeszteni a felvilágosodás fényét'. Itt a világosság és a fény metaforája új jelentésben világít. Ugyanakkor a franciából az olaszba átkerülő új szavak és új jelentések, vagy csak új jelentések motiváltak voltak a latinul és görögül is tudó olasz értelmiség számára, mert alapjuk a közös anyaga, amelyből mindkét nyelv szókinosának törzse-anyaga származott, és még ma is gazdagodik, vagyis a közös /görög-/latin szókészlet. Ezért olyan nehéz a legtöbbeszer határozottan megállapítani, hogy francia jövevényszó-e, vagy olasz belső fejlemény-e a szóbanforgó neologizmus. Emiatt az újlatin nyelvek szempontjából külön kategóriaként kezeltem, és jobb híján "polivalens neologizmusoknak" neveztem el őket.<sup>3</sup>

Visszatérve a filosofo-ra, metaforikus jelentésének tágulását, egyben helyenkint a felvilágosodás rokkoló izlé-

sét is bizonyítják az értelmező és melléknévi jelzők, amelyek a főnévhez osatlakoztak; ebből a korból valók a felvilágosult íróknál például veri filosofi, filosofo matematico, cittadino filosofo, filosofo fisico, filosofo grammatico, filosofo medico, filosofo socievole és filosofo amabile. A vonatkozó szemantikai mezőben megjelenik filosofista is a régebbi filosofia, filosofare, filosofale, filosofico mellett, de neologizmusok az ellentábor elítélő nézeteit tükröző antifilosofico, antifilosofico, filosofista, a gúnyos filosofismo, protofilosofo, a pseudo filosofo, sőt pseudosofo is.

Ha a kulcsszavak körül szerveződő szemantikai mezőket körüknek képzeljük el, akkor ezek a körök filozófiai vonatkozású nagy struktúrán belül széleikkel fedik egymást, kapcsolatban állanak egymással. A filosofo szemantikai mezője így fedi az eredetileg vallási metaforából világivá és filozófiaivá átalakult lume /illuminismo stb./ szemantikai mezőjét. Ugyanakkor a filozófiai szemantikai mezők széleikkel fedhetik más fogalmi struktúrák mezőit is. Ezt láttuk pl. a filosofo és a letterato egymást kiegészítő, szinonim kapcsolatban a filozófia és az irodalom érintkezésében.

A filozófiai fogalmi struktúrán belül maradv /de minden fogalmi körön belül érvényesen/ az egyes szemantikai mezők egymással koordináta rendszereket is alkothatnak a vízszintes /szinkron/ tengelyen éppúgy, mint a függőleges /diakron/ tengelyen.<sup>4</sup> Materia, materiale, materialità/de először a XIV. században dokumentált olasz szavak,

amelyek mellé az ellenreformáció korában keletkezik az im-  
materiale /XVII. sz./, A XVIII. század második felében a-  
zonban új filozófiai értelemmel a francia materialista fi-  
lozófiától indítatva alakulnak materialista /1755/, mate-  
rialismo /1762/, nonoredenza /1768/ és azonosulnak az ateo,  
ateistico XVII. századi származékok ideológiai nézetektől  
függetlenül negatív vagy pozitív előjellű fogalmi világával.  
Ugyanakkor a filozófiai idealista ideológiák a szinkron  
tengelyen /nagyjából a XVIII. század második felében/ az  
előbbi fogalmakkal még nem állítják szembe az idealista,  
idealismo elvontabb és gyűjtőfogalmakat jelölő /de a XVIII.  
században ritkán dokumentált/ szavakat, hanem, mintegy kö-  
rülrírásként, analitikus módon, nagy ósággal alkalmazzák  
az idealista filozófia egyes változati megnyilvánulásainak  
terminusait. Ilyenek deismo, deista, teista, monoteismo,  
politeismo, stb.

Nem kevésbé tanulmányos a spirito szó és fogalom  
történeti pályafutása, amely a XIV. századi teológiai és  
filozófiai fogalomból a reneszánsztól kezdve, de főként  
a felvilágosodás korában fokozatosan elvilágiasodik, s új  
töltetű szakszóként Montesquieu-tól jelenik meg az Esprit  
des lois-ban /1748/, majd annak olasz /1765/ és más nyelvű  
fordításaiban. A spirito forte kifejezést /1763/ a fran-  
cia esprit fort tükörképeként hol elítélő, hol magasztaló  
terminusként alkalmazzák a felvilágosodás és a korabeli  
materializmus élenjáró képviselőire. A reneszánsz bello  
spirito-tól "eljut a szószerkezet a nagyvilági kényeske-

dőket időnként maró gúnnyal jelölő alkalmazásáig.”<sup>5</sup> Spirito és a spiritoso /1710/, a XVIII. század folyamán nemcsak rohamosan elvilágiasodnak és új filozófiai szómezők tagjai-vá válnak, hanem szinte párhuzamosan leszállnak a szalonok kedvelt nagyvilági kifejezéseinek szintjére. Ebben a körben már távol kerülünk a spirito forte ideológiai szenvedélyétől, mert a signorina spiritosa bármily butácska is, donna di spirito-vá válik annál inkább, minél magasabb az évi jövedelme. Ez már keserű társadalombírálat.

A kor filozófiai áramlataiban megkülönböztethető a racionalista mellett a részben vele szemben a szenzualista ismeretelmélet kialakulása. Ezt a neologizmusok is tükrözik a szemantikai mezők síkján, gyakran metaforikus megjelenítéssel. Egyetlen evidens példát mutatok be, a sensazione/analisi di ragionamento /1766. P. Verri/ oppozíciót, amelyben ez a szembenállás félreérthetetlen.

Több példán láttuk már a jelentésfejlődést, mint a filozófiai szókinos megújításának egyik fontos nyelvi technikai megoldását. A másik, ugyancsak rendkívül fontos nyelvészeti eljárás a szóképzés. A szuffixumok, a prefixumok és prefixum-jellegű szavak között, legalább is abszolút gyakorisági számokban, termékenységi fokozatokat állapíthatunk meg. Általában nem új képzőkről van szó, de a meglévő készletből a filozófiai szóképzés előnyben részesít bizonyos képzőket. Éppen mert filozófiáról, kiemelten elvont és elvonatkoztatható tudományról van szó, a legtermékenyebbnek mutatkozik az -ismo képző, amely elvont főneveket képez

'mozgalom, elmélet, eszmei irányzat, filozófiai-etikai meg-  
meggyőződés, magatartás' jelentéssel, nem ritkán személyt  
jelentő tulajdonnevekből. A tárgyalt korszakban 21 ilyen  
filozófiai neologizmust tudtam kimutatni /deismo, teismo,  
ateismo, politeismo, dogmatismo, epicureismo, fatalismo,  
filantropismo, filosofismo, leibnizianismo, materialismo,  
panteismo, pirronismo, platonismo, scettismo,  
socinianismo, spinozismo, stoicismo, suismo, tuzio-  
rismo/. Harmadik helyen, 11 példával az -ismo képzőnek  
megfelelő -ista nomen agentis képző áll. Rendszerint fő-  
névi használatú szavakat alkotta: vele 'valamilyen tanhoz,  
eszmei irányzathoz tartozó személy' jelentéssel /analista,  
monoteista, deista, politeista, enciclopedista, filosofista,  
materialista, metodista, pirronista, scottista, spinozista/.  
A negyedik helyen, 8 példával, az előbbi kettővel korreláns  
-izzare képző áll, amely olyan igéket képez, amelyeknek a  
jelentése 'a szótóban jelölt dologgal foglalkozni; a szótó-  
ben megjelölt módon cselekedni' /analizzare, generalizzare,  
materializzare /-ato/, plutarchizzare, sistematizzare, uni-  
versalizzare /-ato/, volterizzare/. Második helyen áll 14  
példával az -ico melléknévképző /acataleptico, analitico,  
sintetico, antifilosofico, cosmologico, politeistico, em-  
pirico, enciclopedico, filantropico, filosofico, immetodi-  
co, problematico, sistematico, teosofico/. Jelentős még a  
nyolc -ia elvont főnévképző /ebből 3 -logia/, a 7 -lano  
melléknévképző, amely személynévből képez 'a személytől kép-  
viselt irányzathoz tartozó' jelentésű mellékneveket /pl.

cartesiano, volteriano, stb./. A prefixumok között kiemelendő az in- tagadó- és fosztóképző, valamint a dis- tagadóképző ismételt jelenléte /irragionevolezza, disragionare stb./.

Meg kell jegyezmem, hogy az első négy képző abszolút gyakorisága magas a mai olasz nyelvben is,<sup>6</sup> valamint hogy a tárgyalt filozófiai neologizmusok kb. 84 százaléka élő a mai olasz nyelvben.

A filozófiai neologizmusok, hasonlóan más társadalomtudományi területek új szavaihoz, a feltárt szövegösszefüggésekben uralkodóan negatív jelentéstartalmúak. Filosofo, uomo, illuminato, spirito forte például egyfelől magasztaló, de legalábbis elismerő jelölői a kisszámú haladó, felvilágosult értelmiséginek. Másfelől a velük szemben álló, konzervatív ideológiailag idealista tábor számára e szavak becsmérítő, de legalábbis negatív jelentésűek. S ez a tábor van többségben, támadó lendülete és társadalmi ereje jelentős, bár tulajdonképpen védekezni kényszerül már ezzel is. Jellemző példája ennek a pozitív/negatív szembenállásnak és az utóbbi túlsúlyának a Vocabolario filosofico-democratico, amely 1799-ben jelent meg Valencében... Ebben olvashatjuk a következő nyilvánvalóan ellenforradalmi és negatív töltetű értelmezési azonosításokat, amelyek akár egy szemantikai mező ekvivalenciái is lehetnek: "Filosofi, liberi muratori, spiriti forti, spregiudicati; illuminati" sono tutti sinonimi ... Figli dell'ignoranza e dell'orgoglio, non solo hanno tentato di rovesciare i troni di tutti

i principi della terra, ma sono arrivati all'eccesso della temerità di dichiarare la guerra al Dio vivente medesimo."<sup>7</sup>

A tárgyalt időszak az ideológiák, a filozófiák, a kulturális áramlatok pontosításának, világivá tételének, összeütközésének a korszaka. Ebből következik mind az egyes új terminusok vagy új jelentések polemikus, becsmérítő használata, mind az említett szavak és kifejezések gyors értékvesztése és leszállása a könnyen osztogatott címkék szintjére /vö. ateista, ateo, materialismo, materialista, spirito stb./.

Valóságos szemantikai dinamizmusról beszélhetünk az ellentétes pólusok között a jelentéstartalmak uralkodóan negatív volta mellett. Ennek bizonyára egyik oka az volt, hogy az adott társadalmi és kulturális helyzetben, amely Itália egyes tartományaiban és államaiban egyenlőtlenül forradalmi vagy forradalomelőtti volt, az újat és a haladót csak a régi és elmaradott elleni harcban lehetett győzelemre vinni. Ez az ideológiai harc, nyelvi vetületeivel együtt, nagyobb energiát, élesebb polémiaát igényelt kezdeti szakaszában, mint az új és a haladó győzelmének és megerősítésének szakaszában. Becsariának, a Verri fiúvéreknek és haladó felvilágosult társaiknak "filozófiai rajongása" /"entusiasmo filosofico"/ utópisztikus lelkesedéssel töltötte el őket, amely azonban, bár egyelőre csak a felvilágosult abszolútizmus reformjainak óhaján át, szellemi és részben adminisztratív harcba vitte őket egy



jobb társadalomért, a "fényes igazságokért", amelyek majd "boldogabbá teszik az embereket", harcba a tudomány, a kultúra, a jog megújításáért, az iskolák világivá és kötelezővé tételéért s így szélesebb elterjesztéséért. Az olasz jakobinusok pedig, a hatalomért és a nemzeti függetlenségért folytatott küzdelmükkel többé-kevésbé kényszerű kompromisszumokkal, de életükkel is fizetve, forradalmi úton kívánták terjeszteni a felvilágosodás vívmányait.

A felvilágosodás korában az olasz kultúrának és filozófiának soha nem látott mértékben fontos kérdésévé vált az, hogy a "filozófusok" széles körben terjesszék a szellem, a művelődés "világát". Ennek az ideológiai aktivitásnak nyelvi, nyelvújítási vetületében a filozófiai neologizmusok igazi és bonyolult értékét - Gianfranco Folena szavait parafrazálva<sup>8</sup> - az a hely határozza meg, amelyet a neologizmus elfoglal a kulturális és ideológiai áramlatban. Ezért tartom kiemelt, sőt elsődleges fontosságú feladatnak megírni a szó, az új szó alaki és jelentésbeli történetét, tehát nyelvi-nyelvészeti oldalát, extralingvisztikus, vagyis társadalmi, kulturális és ideológiai történeti vonatkozásaival együtt.<sup>9</sup>

J e g y z e t e k

- 1 Kelemen János, Lukács és a nyelvprobléma. "Valóság" XVIII, 12. sz. 48 /1975/. Hivatkozásai: Marx-Engels, A német ideológia. MEM, III. köt. 215, 45. Lukács György, Történelem és osztálytudat. Magvető 1971. p.333.
- 2 Vö. Gombocz Z.; A magyar történeti nyelvtan vázlata. IV. Jelentéstan. Danubia, Pécs, 1926. p. 33, ahol a szerző a szó logikai szerkezeéről írva /III. fejezet/ beszél a szó és a kapcsolódó jelentés kölcsönös viszonyáról, illetve a jelentésről mint funkcionális fogalomról. Továbbá J. Trier, Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes. Heidelberg 1931; V. A. Звегинцев, Семасиология. Moszkva 1957; I. Cremona, Historical semantics and the classification of semantic changes. Oxford 1959; St. Ullmann, The principles of Semantics. Glasgow-Oxford 1957<sup>2</sup>; a szemantikai mezővel foglalkozó munkák továbbfejlesztését és kritikai értékelését l. Károly Sándor, Általános és magyar jelentéstan. Akadémiai Kiadó, Budapest 1970, pp. 45, 46, 229, 230, 244-253; Bodrogligeti A., A szó-készlet. "Hagyományos nyelv" - modern nyelvészet", Tankönyvkiadó, Budapest 1972, pp. 77-81; L. Rosiello, Analisi semantica dell'espressione 'genio della lingua' nelle discussioni linguistiche del Settecento italiano. Quaderni dell'Istituto di Glottologia. Ponte Nuovo, Bologna 1962, pp. 99-100; B. Vardar, Structure fondamentale du vocabulaire social et politique en France, de 1815 à 1830. Istanbul, 1973, p. 18; U. Eco, Trattato di semiotica generale. Bompiani, Milano 1975, pp. 117-120; stb.
- 3 Vö. Fogarasi M., Ideológia és jelentésfejlődés az olasz 'spirito' történetében. FilKözl. XXV/1-2, 1979, pp. 84-85. lap és jegyzetek.
- 4 Ezt a koordináta rendszerezést már más szemantikai struktúrán belül is alkalmaztam, úgy érzem, szemléletesen. Vö. M. Fogarasi, Storia di parole, storia della cultura. Linguori, Napoli 1976, pp. 75-93.
- 5 A szó jelentésfejlődésének történetét már megírtam, l. itt a 3. jegyzetet.
- 6 M. Fogarasi, Grammatica italiana del Novecento. Sistemazione descrittiva. Tankönyvkiadó, Budapest 1969, pp. 99-103, 108-109.

- 7 "'Filozófusok, szabadkőművesek, haladó szellemek, felelőtlenek, felvilágosultak' ezek mind szinonimák ... Ők, a tudatlanság és a gőg gyermekei, nemcsak megkísérelték megdönteni minden földi uralkodó trónusát, hanem a vakmerőség oszlozára hágyva hadat üzentek magának az élő Istennek." Emlékeztetek arra, hogy a Campoformio-i békében Napoleon átengedte Velencét Ausztriának, amely 1798. január 18-tól birtokolta a várost. Tehát a szótár osztrák uralom alatt keletkezett.
- 8 G. Folena, *Le origini e il significato del rinnovamento linguistico nel Settecento italiano*. In "Problemi di lingua e letteratura italiana". Atti del Quarto Congresso dell'Associazione Internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana. /Magonza e Colonia 28 apr. - 1. mag. 1962/. Steiner Verl., Wiesbaden, 1965. p. 412.
- 9 L. itt a 3., 4. jegyzetet és ott a vonatkozó irodalmat. Az olasz és a magyar felvilágosodás nyelvújításának kontrasztív elemzéséről l. Fogarasi M., *Párhuzamok a magyar és az olasz nyelvújításban: egybevágó és nem egybevágó jelenségek*. FilKözl. XXVI, 3. f. pp. 347-352 /1980/.

Salusinszky Gábor

MONDATTANI PROBLÉMÁK GIOVANNI VERGA "I MALAVOGLIA" C.  
REGÉNYÉBEN

Luigi Capuana elméletét összegezve azt mondhatjuk, hogy a verizmus három alkotóeleme: a dokumentum, a tudományos eljárás és a nyelv. A tény, a környezet kiválasztása csak az első lépés: az írónak a dokumentumot meg kell szólaltatnia, meg kell ragadnia azt a folyamatot, amely során a tény létrejön. "Hogy a folyamat rekonstrukciója teljességgel igaznak, valószínűnek hasson /.../ - mondja Trombatore, - elengedhetetlen, hogy a nyelv ne hamisítsa meg, ne osalja meg az ábrázolt világot, hanem épp ellenkezőleg, lényegét tekintve, annak objektív, hű kifejezője legyen."<sup>1</sup> "Il racconto che sembra farsa da sé" - írja Giovanni Verga. Pozitívizmus: az író személytelensége.

Az 1881-ben megjelenő "I Malavoglia"-val Verga, a verizmus nyelvi elméletének szellemében, forradalmasítja az olasz irodalmi nyelvet. "Un dialogo raccontato o un racconto dialogato, il ritratto fatto all'interno" - jellemzi a regényt Luigi Russo.<sup>2</sup> Az események leírása és a szereplők jellemzése összefonódik, Russo rámutat a vergai "szabad függő beszéd" stilisztikai fontosságára. /A "szabad függő beszéd" szerepére még vissza-

térek, most csak megemlítem az "indiretto libero" stilisztikai funkciójáról Giacomo Devoto és Leo Spitzer között folyt vitát.<sup>3/</sup>

A lexicában és különösen a szintaxisban Verga merőben újat hoz, feloldja a kortárs olasz irodalomban jelentkező a nyelvi és a dialektális használat közötti dilemmát. Megteremti a beszélt nyelven írt irodalmat. De milyen módon fejezik ki magukat Verga hősei, a szicíliai halászok ha nem saját dialektusukban? Miben áll Verga újítása?

"A mondat szintaxisa - és a szintaxis szó itt nem nyelvtani különdlegességet jelent, hanem a gondolatok szintaxisát - megadja végső színezetét a nyelvi provincializmusnak, mely provincializmus nem azért végső mert felszíni, hanem mert a beszélők lelke mélyéből fakad" - így Russo<sup>4</sup>, irányt adva a további nyelvészeti kutatásoknak, de egyszersmind megteremtve az azóta eltelt negyven év misztifikációs kísérleteinek alapját, hogy tudniillik Verga nyelvhasználata, ha a felszínen nem is, de "mélyen" mégis csak dialektális alapokon nyugszik. A kérdés az ugyanis, vajon mit jelent a "Malavogliák"-ban a nyelvi provincializmus, hogyan kell értelmezni a nyelv szempontjából a "beszélők lelkéből fakadó szintaxist"?

A vergai dialektalizmussal kapcsolatosan kialakult "mitosz" illusztrálására három elemzésből szeretnék csak röviden idézni:

"Minden olvasmánynak megvan a maga kulcsa; Verga

szövegének kulosa a szicíliai dialektus /.../ - írja Gino Raya. - Verga mindig is szicíliai dialektusban beszélt: de míg az érett Verga szicíliai nyelve népnyelv formájában olyan igazságokat és formákat hozott felszínre, amelyek nem halnak el, a korai Verga felületesebb és konvencionális volt mind nyelvében mind gondolataiban ...".<sup>5</sup>

Alfredo Sisca: "Nem arról van szó, mint ahogy azt Russo gondolja, hogy a dialektust olaszra fordítja és arról sincs szó, hogy a dialektust, mint kiegészítő anyagot irodalmi struktúrákba ülteti át, hanem arról, hogy mindig megmarad a szubsztrátum, amelyre Verga szinte nosztalgiával emlékszik és amelyet megújódott stilisztikájában mintegy modellnek érez."<sup>6</sup>

Gian Luigi Beccaria: "A szegényeket beszélgeti és ők /akárossak elbeszélőjük/ egyrészt gyakorta idézik a "couleur locale"-t, másrészt familiáris olaszszággal fejezik ki magukat és nem specifikusan szicíliai nyelven /.../. Többé nem az olasz telitődik meg dialektális és népies elemekkel, hanem a szicíliai ült olasz megjelenést, hogy a vidéket a nemzet felé közvetítse".<sup>7</sup>

A "Malavogliák"-ban a dialektális környezetet valószínűleg csak néhány szó, közmondás és fonetikai jelenség idézi, de Verga nyelvi forradalma a "Malavogliák" mondatanyagában keresendő: természetesen nem kizárólag a "szabad függő beszéd"-re gondolok, hiszen az már - Herczeg Gyula tanúsága szerint - Manzoniánál, Fogazzaronánál,

sőt már korábban is megjelenik.<sup>8</sup> A szöveg grammatikai elemzése nélkül aligha lehet eldönteni, milyen hatással volt Vergára /és beszélőire/ a szicíliai környezet, ugyanúgy mint ahogy azt sem lehet meghatározni, hogy mit jelenthet a "popolare" vagy akár a "regionale" egy olyan országban, ahol - Tullio De Mauro adatai szerint - a múlt század derekán az egységes beszélt köznyelv még csak oszlopjában létezett.<sup>9</sup>

Az elmondottakból következően elsődleges feladatunk az, hogy rámutassunk a mű irodalmi olasztól eltérő szintaktikai jelenségeire, megvizsgáljuk vajon dialektális, a szicíliai használatra visszavezethető nyelvi jelenségekről van-e szó, és hogy így próbáljuk a Russo által provinciálisnak nevezett nyelvhasználatot értelmezni. Ez jelenleg készülő dolgozatom tárgya. A mintaként most bemutatandó példák a regény első öt fejezetéből származnak.

A "Malavogliák" fejezeteinek első mondatai átlagosan 5-6 tagmondatot tartalmaznak, ami más szerzőknél korábban elvégzett statisztikákkal összevetve, a vergai mondat szerkesztés bonyolultságára utal. Ezt erősíti meg az a másik adat is, amit akkor kapunk, ha megnézzük az ugyanezekben a mondatokban alkalmazott kijelentő, illetve kötő- és feltételes módban használt igék arányát: a hányados még Pavese-re, Carducci-ra, sőt még a D'Annunzio-ra vonatkozó számmal is alacsonyabb. Verga tudatosan törekszik "dialektális háttérétől szabadulni". Ez utóbbi-

ból keletkezik néhány "túljavított" alak, mint a: "... don Franco spingevasi sino ad accendere mess'ora, ed anche un'ora di candelà ..." /65. oldal/ /... don Franco odáig elment, hogy féléráig, sőt akár egy óráig is égette a gyertyát .../; ahol a si spingeva helyett áll a spingevasi, pedig ez az alak csak a XVI. századig volt használatos, de akkor is csak az alany előtt. Vagy:

"... - Ei dicono che seno le anime del Purgatorio che se ne vanno in Paradise." /77. oldal/ /... - Azt mondják, hogy a lelkek azok, amelyek a Purgatóriumból a Paradiseomba mennek./, ahol az általános alany régies: a standardtól eltérő használata később is visszatér: "Ora dice che metteranno il dasio sulla pece", /Most azt mondják, hogy a szurokra vámot vetnek ki/.

A vizsgált mintában az egyetlen, ténylegesen a déli dialektusokra utaló szintaktikai jelenség az "... Invece comparo Tino, /.../ sputava sentenze: - Sentite a me: prima della rivoluzione ..." /74. oldal/ /... Ezzel szemben Tino koma /.../ szentenciákat köpködött: - Hallgassatok -nak engem: a forradalom előtt .../ mondatban fordul elő. Az a prepozícióval képzett accusativus a standard classban csak a tárgy baloldalon történő kiemelése esetében megengedett: <sup>M</sup> A me non mi riguarda.

A beszélt nyelvhasználatba utalhatjuk /nem a dialektusba, inkább a Pellegrini által "popolare"-nak /linguaggio corrotto/ nevezett kategóriába/ a következő struktúrákat:



A/ "... Lì presso, sull'argine della via, o'era la Sara di comare Tudda, a mietere l'erba pel vitello; ma comare Venera "la Zuppidda" andava soffiando ohe o'era venuta per salutare 'Ntoni di padron 'Ntoni, col quale si parlavano dal muro dell'orto, li aveva visti lei con quegli occhi ohe doveva - no mangiar-seli i vermi". /58. oldal/ /Ott tovább, az út szélén ott volt Tudda komámasszony lánya Sara, hogy a borjúnak fűvet vágjon; de Venera komámasszony "a Sánta" azt sottogta, hogy 'Ntoni gasda 'Ntoniját jött oda üdvözlölni, akivel a kert kerítésénél szoktak egymás között beszélgetni, ő látta őket azzal a két szemével, hogy a férgek egyék ki a szemét /ha nem igaz/!/. Itt a parlare con és a parlarsi fra /di/ alakok keveredéséről van szó, A standardban ugyanis a parlavamo con Paolo mondat alanya: io e tu. A jelzett alak nyilvánvalóan a szabad függő szerkezet miatt vált szükségessé.

B/ "- No, le acciughe sentono il grecale ventiquattro ore prima di arrivare, - rispondeva padron 'Ntoni". /74. oldal/ /Nem, a szardellák megérzik a keleti szelet huszonnégy órával mielőtt megérkezni, - válaszolta Ntoni gasda./.

A di + infinitivus-szal történő mondatrövidítés csak az alannyal egyeztethető, míg itt a tárgyra vonatkozik.

O/ "... e finalmente disse lui che con un certo gruzzoletto - to fatto scivolare in tasca a tale e tal'altra perso - na che sapeva lui, avrebbero saputo trovare un difetto da riformarlo". /57. oldal/ /... és végül azt mondta, hogy egy bizonyos pénzecskével, amit ennek vagy annak a személynek a zsebébe kell cseusztatni, ő tudja kinek, találnak majd egy fogyatékossgot felmenteni valót./.

A da prepozíció előzménye itt nem tárgy és nem is alany. A megengedett: Uno spettacolo da vedere és az Un amico da buttarsi nel fuoco per te.

D/ "... e con tutto ciò voleva dargli il figlio di Vittorio Emanuele a sua figlia". /69. oldal/ /... és ezzel együtt Viktor Emánuel fiát akarta neki adni./.

A beszélt nyelvben /toszkánban/ is nagyon gyakori a le helyett a gli használata.

E/ " - Che ce la daresti voi vostra nipote Mena /a don Silvestro/?" /66. oldal/ /Vajon maga Mena unokáját odaadná-e /don Silvestronak/? A oi határozószó tendenciá szerűen helyettesíti a dativus jelét.

#### Beszélt nyelvi szerkezetek

A/ Csak Észak-Olaszországban nem használatos:

- Che oi andate poi per i morti? /76. oldal/

/ - Vajon elmegy-e a halottakra?/

A che használata pleonasztikus: az eldöntendő kérdés az olaszban általában jelöletlen, nem mint a franci-

ában, ahol est-ce-que -vel vagy inverzióval jelölük. Ezért a beszélt nyelvben a che gyakran fordul elő ilyen funkcióban.

B/ "Ella teneva il ritratto sul canterano sotto la campana del Buon Pastore - che gli diceva le avemarie - andava dicendo la Zuppidda /.../" /60. oldal/ /Az arcképet a fiókosszekrényben tartotta a Jó Pásztor üvegharangja alatt - hogy neki mondott üdvözlégyeket - mondogatta a Sánta /...//.

Vonatkozó mellékmondat van itt vonatkozó névmás nélkül: a főmondatban szereplő che általános alárendelő, és a hangsúlytalan névmás látja el a funkciót.

C/ A vizsgált szövegben normatívnak mondható az averoi használata az avere helyett:

"/.../ ed ella oi aveva la bocca amara davvero /.../" /68. oldal/ //.../ és ő ott birt keserű száját tényleg ...//

Már említettem, hogy a "Malavogliák" egyik legjellegzetesebb stiláris eszköze a szabad függő beszéd alkalmazása. Az elbeszélő és az elbeszélt történet között szükségszerűen időbeli eltolódás jelentkezik, de ha az író a történetet szereplőivel meséli, illetve, mint a "Malavogliák"-ban, a közvélemény, a "kórus" hangján szólaltatja meg, elengedhetetlen, hogy ezek egyidejűleg legyenek a történéssel. A szabad függő beszédre számos jel utal: elmarad a közlő ige, amely az egyenes beszédet

rendszerint be szokta vezetni, elmarad a mellékmondatot bevezető che is. Ennek folytán tehát a közlés és az elbeszélés szinte egybeolvad. Egyes jelekből tűnik osak ki, hogy már nem az író adja elő mondanivalóját, hanem a szereplők hangja szólal meg. Az előadás szaggatottabbá válik: sok az elszigetelt főnév, a mutató névmások közül osak a közelre mutatók jelentkeznek, épp úgy, mint az egyenes beszédben, a határozók közt szinte osak azok, amelyek a beszélt nyelv közvetlen hangulatát tudják visszaadni. Megszaporodnak a kihagyásos, felkiáltó mondatok, az indulatszók, mint az élő beszédben rejltö közvetlenség jellemzői.<sup>10</sup> Például:

"Lo zio Crocifisso strillava come se gli strapassero le penne mastre, ma non bisogna badarci, perohé delle penne ne ha molte, il vecchio. - Eh, s'è lavorato! potete dirlo anche voi, padron 'Ntoni! - ma per padron, 'Ntoni ei si sarebbe buttato dall'alto del fariglione, oom' era vero Iddio! e a lui lo zio Crocifisso gli dava retta perohé egli era il mestolo della pentola, una pentola grossa, in cui bollivano piu di duecento onze all'anno! Campana di legno non sapeva soffiarsi il naso senza di lui. /63. oldal/

/Crocifisso bácsi úgy rikácsolt, mintha a tollait tépkedték volna, de nem kell vele törödni, mert tollból sok van neki, az öregnek. - De meg is dolgoztunk! maga is megmondhatja, 'Ntoni gazda! - de

'Ntoni gazdáért beugrott volna a tengerbe a szikla-  
tetőről is, úgy igaz, ahogy az Isten! és rá Croci-  
fisso báosi hallgatott, mert ő volt a fazékban a  
fakanál, egy akkora nagy fazékban, amiben évente  
több mint kétszáz onza forrt! A Faharang még az  
orrát sem tudta kifűjni nélküle./.

A szabad függő beszédre utaló tényezők itt: a bisogna,  
valamint az ha jelen ideje /a kórus hangja/; a második  
mondatban: a felkiáltó mondat: com'era vero Iddio!

Ugyanosa az egyenes beszédet idézi a három kiemelés/át-  
helyezés:

A/ balra: "perché delle penne ne ha molte"

/mert a tollakból belőle/ neki/ van sok/;

"e a lui lo zio Crocifisso gli dava retta"

/és neki Crocifisso báosi neki adott igazat/

B/ jobbra: "perché delle penne ne ha molte, il vecchio"

/mert a tollakból neki van sok, az öregnek/.

A baloldalon, illetve a jobboldalon való kiemelésen azt a  
jelenséget értjük, amikor a mondat bal vagy jobb szélére  
helyezzük át az alanyt, a tárgyat vagy a határozókat és  
ezt szünettel /írásban vesszővel/ jelezzük. A mondatban  
azt a helyet ahonnan az elemet kiemeltük, egy névmás fog-  
lalja el. A baloldali kiemelés szemantikai funkciója az,  
hogy a mondatban szereplő valamely alkotóelemet a mondat  
argumentumává tesszük. Ebből a szempontból válik fontossá  
az élő beszéd során, ahol ugyanis a funkcionális hangsú-

lyozás sokkal nagyobb szerephez jut mint az írásban.

A tárgyának baloldalon történő kiemelése esetén lehetővé tesszük a szenvedő szerkezet elkerülését, helyettesítését, hiszen az irodalmi nyelvben a passzív szerkezetet tekinthetjük a tárgy-topikalizáció alapvető grammatikai eszközének:

"Le oalze della Santuzza /.../ non le ha viste  
altri che massaro Filippo l'ortolano". /79. oldal/  
/Santuzza harisnyáit nem azokat látta más mint  
Filippo gazda, a kertész/.

A jobboldali áthelyezés azt teszi lehetővé, hogy a mondat névmási elemeinek vonatkozásait pontosítsuk, vagy hogy e vonatkozásokat további szemantikai adatokkal egészítsük ki.

"- Va a dirle qualohe oosa, a quella poveretta,  
non ne può piu." /58. oldal/ / - Menj mondani ne-  
ki valamit, annak a szegénykének, nem bírja már./,  
ahol a le névmás vonatkozása már a korábbi kontextusból is világos volt. A kiemelt elem azonban az egyszerű azonosításon túl, enfatikus töltetet kölcsönöz a mondatnak. A kiemelés oka az élő beszédre jellemző "visszagondolás". Ilyenkor ugyanis a mondatok szemantikai struktúráinak ellenőrzése sokkal folyamatosabb mint az írásban.

Az "I Malavoglia" néhány szintaktikai jellegzetességét vizsgáltuk. Célunk az volt, hogy az irodalmi normától eltérő jelenségekről kimutassuk, hogy azok nem a szil-

oiliai dialektusra vezethetők vissza. A szabad függő beszéd az a stilisztikai eszköz, amely teret nyit a beszélt nyelvi formák érvényesülésének: az, amit Russo provinciális nyelvnek mond, a "Malavogliák" szintaxisa szempontjából nem más, mint a "popolare" és az elasz standard beszélt nyelv mondat szerkezetének elegyítése. És ez Verga valódi újítása.

## J e g y z e t e k

/Az elemzett szövegek után szereplő oldalszámok az "I Malavoglia" 1973-as Mondadori /Oscar/ kiadásra vonatkoznak./

- 1 "Perché codesta ricostruzione riuscisse in tutto veridica /.../ si chiedeva un linguaggio che non alternasse e non tradisse il particolare mondo preso a rappresentare, ma ne fosse invece espressione sostanzialmente e obiettivamente fedele". /Trombatore/ in Carlo Salinari: *Sommario di storia della letteratura italiana* 3. kötet pp. 145-146.
- 2 Luigi Russo: Giovanni Verga, Bari, 1976, p. 332.
- 3 Giacomo Devoto: I "piani del racconto" in due capitoli del "Malavoglia", in *Bollettino del Centro studi filologici e linguistici siciliani* II, 1954;  
Leo Spitzer: L'originalità della narrazione nel "Malavoglia", in Belfagor, I, 1956.
- 4 Luigi Russo: Giovanni Verga, Bari, 1976, p. 334.
- 5 "Ogni lettura ha una chiave; la chiave del discorso verghiano è il dialetto siciliano. /.../ Il Verga parlò sempre siciliano: solo che il siciliano del Verga maggiore, sotto forma di discorso popolare, attinse verità e forme che non morranno, mentre il Verga minore rimase approssimativo o convenzionale nella lingua come nelle idee". Gino Raya: *La lingua del Verga*, Firenze, 1962, p. 74.
- 6 "Non è che il suo dialetto sia tradotto, come pensa il Russo, in un italiano illustre, né che sia trapianto in una struttura letteraria, poiché rimane sempre un substrato, del quale egli sente nostalgia, come modello, in una rinnovata coscienza stilistica".  
Alfredo Sisca: *La lingua del Verga ne "I Malavoglia"*. Guida alla lettura del romanzo, in: *Scuola viva*, 1967. IV. 22-27. pp.
- 7 "Fa parlare gli umili: ed essi parlano /così il loro narratore/ facendo per un verso uso molto sobrio di colore locale; per altro verso si esprimono in un italiano familiare, non specificamente siciliano. Non è più l'italiano illustre che si intride di dialetto e di forme popolarresche; piuttosto siciliano illustre che per comunicare dalla provincia alla nazione assume veste



italiana."

Gian Luigi Beccaria: Letteratura e dialetto. La lingua pensata in dialetto: il filtrato corale dei Malavoglia. Bologna, 1977. pp. 98-99.

- 8 Herozeg Gyula: Lo stile indiretto libero in italiano, Firenze, 1963.
- 9 Tullio De Mauro: Storia linguistica dell'Italia unita I. kötet Bari, 1976, pp. 36-46.
- 10 Herozeg Gyula: Olasz leíró nyelvtan, Budapest, 1970. p. 461.

Messmer András

## A TÁRSADALOM SZEREPE W.D. WHITNEY NYELVÉSZETÉBEN

O. 1894 decemberében összeült az Amerikai Filológusok Első Kongresszusa. A háromnapos konferencia egy teljes napját a nemrégiben elhunyt nyelvész, William Dwight Whitney /1827 - 1894/, az Amerikai Filológiai Társaság alapító tagja és első elnöke emlékének szentelik.

Tudjuk, hogy az amerikai nyelvészet majd csak a huszadik század első harmadától, az amerikai strukturalista iskola megalakulásával válik jelentőssé és világszínvonalúvá. Whitney emléke előtt azonban nemcsak az amerikaiak tisztelegtek. Európából is érkeztek levelek: a kongresszus nem volt provinciális jellegű. A kor és az egész század nyelvészeti irányvonalát elsősorban a német tudósok adták meg.<sup>1</sup> August Leskien és tanítványa, Karl Brugmann, az 1880-as évekkel kibontakozó újgrammatikus iskola kiváló képviselői leveleikben nemcsak az indológus Whitneyt nevezik "valóban korszakalkotónak", de azt is elismerik, hogy "általános alapelvek" és "a nyelv valóságos felépítése tekintetében" főként tőle kaptak indítást.<sup>2</sup>

Ferdinand de Saussure-t, a huszadik század nyelvészeti forradalmának nagy genfi elindítóját és mesterét szintén felkérték, hogy írja meg a kongresszusra Whitneyvel kapcsolatos véleményét. Hogy levelét el is küldje, abban csak szokásos "episztolofóbiája" akadályozta meg. Lovólvázlatai-

ből azonban kiderül, mennyire tisztelte amerikai elődjét:  
"1860 és 1870 között először kísérelték meg, hogy az összehasonlító nyelvtanban főlhalmozott eredmények tömegéből a nyelvre vonatkozó általánosításokat vonjanak le; az összes többi kísérlet azonban ... kudaroba fulladt - kivéve Whitneyét; ő kezdettől fogva jó úton haladt, és napjainkban csak türelmes folytatást igényel."<sup>3</sup>

Mint Saussure szavaiból kiderül, cseppet sem érdektelen számunkra, hogy ez a 100 év előtti amerikai nyelvész - két német, egy francia és több szanszkrit nyelvten, valamint szanszkrit szövegek kiadásával és lefordításával a háta mögött - mit irt a nyelv általános természetével kapcsolatban.

Minden korban imponáló a merészség, ha valaki - persze ha már magába szívta korának és elődeinek eszmevilágát - elhagyva az ismert eszmei áramlatok széles útjait, maga vág utat a lehetőségek sűrűjében. Még akkor is imponáló, ha esetleg zsákutca téved; hogy erről nincs szó, hogy éppen ellenkezőleg, Whitney gondolatai egy járható út kezdetét jelentik, ezt szeretnénk a továbbiakban bizonyítani. Idézetünket két - általános nyelvészeti szempontból legjelentősebb - művéből vesszük: A nyelv és a nyelv tudománya /a továbbiakban: NNT/ és A nyelv élete és fejlődése /a továbbiakban: NÉF/.<sup>4</sup>

1.0. Ez utóbbi könyvének elején Whitney egy meghatározással lép elő: "A nyelv olyan eszköz, amellyel az emberek tudatosan és szándékoltan fejezik ki gondolataikat, főként

azzal a céllal, hogy azokat mások számára ismertté tegyék." Néhány sorral lejjebb frappánsan és röviden így foglalja össze ugyanezt: a nyelv expression for the sake of communication, "kifejezés közlés céljából" /NÉF, 1/.

1.1. Ez a definíció Whitneyt máris elkülöníti a kor két uralkodó irányzatától. A század első felében Franz Bopp /1791 - 1867/ és nyomában August Schleicher /1821 - 1868/, az összehasonlító nyelvészet két nagy alakja az ún. természettudományos nyelvfelfogást képviselték: a nyelvet "organischer Naturkörper"-nek, szerves természeti testnek tekintették, mely "inneres Lebensprinzip"-pel, önálló belső élettel rendelkezik. Ezzel szemben Whitneynél a nyelv meghatározó tényezője az ember. Ezzel azonban az amerikai tudós még nem mondana újat. Azt régóta hirdették, hogy a nyelv és az emberi gondolkodás szorosan kapcsolódik egymáshoz. A gondolkodás elsőbbsége a nyelvvel szemben Whitney korának másik nagy áramlatában, a nyelvészeti pszichologizmusban kap fő hangsúlyt. A Humboldt-követő német nyelvész, Heyman Steinthal /1823 - 1899/ az emberi lélek spontán megnyilatkozásának tekintette a nyelvet: nála a nyelvészet analitikus pszichológia. Whitney élesen - és kifejezetten is<sup>5</sup> - szembeszállt mindkét irányzattal.

1.2. Whitney azonban nemcsak kritizált. A továbbiakban azt vizsgáljuk, hogy mit tartott a nyelv természetéről, és mennyiben új ez a Whitney-féle megvilágítás. Láttuk, hogy nyelvmeghatározásában a két kulcsszó: kifejezés /expression/

és közlés /communication/ /ld. 1.0./. Ha csak expression-ként értelmezte volna a nyelvet, ez még a pszichologizmus-hoz közelíthetné; a nyelv valósága abban a felfogásban az egyéni lélekben keresendő. Ezzel szemben a communication már társat feltételez. És Whitney-nél pontosan ez, tehát idézett definíciójának második kulcsszava kap fő hangsúlyt:<sup>6</sup>

"A közlés igénye valóságos és élő erő, amely a kultúra minden fokán kényszerítően hat az emberre; ahogyan mi látjuk, ez az egyetlen erő, amely megindíthatta a nyelvalkotást, és amely jelenleg is a nyelvet működésben tartja."<sup>7</sup>

A közlés viszont közösséget feltételez: "Egyedül a közösség képes nyelvalkotásra és a nyelv megváltoztatására; csak az általánosan elfogadott és jóváhagyott kifejezés válhat közös nyelvi kincsé." /NNT, 48./ "A beszéd és a közösség fogalma elválaszthatatlan" /NNT, 105/.

1.3. Whitney tehát a nyelvet az emberben, de a társas emberben, a közösségben, a társadalomban keresi: "A nyelv nem egyéni, hanem társas tulajdon; s az emberhez nem mint individuumhoz, hanem mint a társadalom tagjához tartozik" /NNT, 100/. Innen már csak egy lépés Whitney "fölfedezése", amely Saussure szerint "megfordította a nyelvtudomány tengelyét":<sup>8</sup> a nyelv social institution, társadalmi intézmény.

Miért lelkesedhetett ennyire a túlzásokra általában nem hajlamos genfi tudós ezért a meghatározásért? A definíció első fele számunkra már triviális, de egy Saussure előtti nyelvész szájából meglepően modernül hangzik: a nyelv nem a természetben, nem is az egyén lelkében, hanem a társadalomban

keresendő. Egyszerre "saussuriánus" és - minthogy Whitney alkotása - eredeti a második terminus: az "institució" -ból - ha a szót nem állapot-eredmény, hanem aktus-folyamat értelmében vesszük /in + statuo, "intéz + mény"/ - levezethető a nyelv emberek általi meghatározottsága, konvencionális és tetszőleges jellege, sőt jelszerűsége is. Whitney mindkét könyvében sok utalást találunk erre.<sup>9</sup>

Mindebből úgy tűnhet, mintha Whitneyt Saussure közvetlen elődjének, sőt inspirálójának tekintenénk. Ez távolról sincs így, noha az eddig leírtak alapján Whitney modernségéhez, sok tekintetben eredetiségéhez nem fér kétség. Termékeny gondolatait azonban meglehetősen rendszertelenül adja elő. Terminológiája sokszor nem egyértelmű /pl. hasonló értelemben használja a community/race/nation szavakat, noha definíciójából logikusan az általa nem használt society következne, ld. 3./. Bár gondolataival megelőzte korát, Saussure "eredetisége" vitathatatlan és abban áll, hogy teljes és összefüggő rendszert dolgozott ki, amely - függetlenül egyes alkotóelemeinek forrásától - teljesen neki tulajdonítható".<sup>10</sup> Jelenlegi témánkon azonban ez túlmutat. Térjünk vissza Whitney definíciójának első feléhez; következtetéseinek itt is vannak korlátai.

1.4. A logikában Arisztotelész óta úgy határozzunk meg valamit, hogy megkeressük a legközelebbi nemfogalmat, amely azt magában foglalja, majd leírjuk a dolog sajátos jellemzőit. Innen kölcsönözve a szakkifejezést, Whitney abban, hogy a nyelv társadalmi, megtalálta a nyelv "genus proximu-

mát". Tanítása ennyiben valóban előremutató. A nyelvet azonban nála semmi sem különbözteti meg a kultúra más területeitől: ugyanolyan társadalmi institució, mint a jog, a vallás, a tudomány vagy a filozófia. Némi leegyszerűsítéssel viszont azt mondhatjuk, hogy Saussure teszi majd teljessé a definíciót: a Cours-ban a nyelv "differentia specificáját" adja meg - mert "a nyelv területén ... égen és [földön] elhagynak minket az analógiák".<sup>11</sup>

2.0. Tudjuk, hogy a Saussure előtti nyelvészeket - a historizmus korszellemének megfelelően - jobban érdekelte az eredet, mint az állapot; a folyamat, mint a rendszer. /Maga Saussure is - mint első nagyszerű munkája, a Mémoire sur le système primitif des voyelles indo-européennes /1879/ mutatja - újgrammatikusként kezdte./ Némi túlzással azt mondhatnánk, hogy Whitney korában a diakrónia uralkodott; fel kellett tehát tennie a kérdést: hogyan alkotta meg a társas ember a nyelvet? Itt csak két idézettel jellemezhetjük Whitney álláspontját.

2.1. "A kölcsönös érthetőség biztosítja a beszélt nyelv egységét ... és a kölcsönös érthetőség igénye volt az az impulzus, amely létrehozta a nyelvet ... Elsődlegesen tehát az ember nem azért beszél, hogy megfogalmazza, hanem hogy megossza gondolatait. Társadalmi szükségletei, társas ösztönei kényszerítik, hogy kifejezze magát. A magányos ember sosem alkotna nyelvet." /NNT, 100; kiemelés tőlem - M.A./ Sajnálatos, hogy Whitney nem fejti ki, mit ért ezeken a termi-

nusokon; a social needs talán a marxizmushoz közelíthetné, míg a social instincts az általa különben támadott pszichologista nyelvszemléletet idézi.<sup>12</sup>

2.2. A következő idézetben Whitney a nyelvépítés mechanizmusát szemlélteti; itt azonban minket jobban érdekelnék a "nyelvépítők", a folyamat aktív tényezői. "Minden egyes polip a korallzátonyon oszupán arra törekszik, hogy saját táplálékát biztosítsa; eközben - sajátos életmódja következtében - maszes anyagot választ ki; így mindegyikük külön fáradozásának együttes eredményeképpen a vízben lassanként hatalmas korallzátony emelkedik, melyet a hullámok hiába csapdosnak, nem tudnak elmosni ... Csakis ebben az értelemben lehet a nyelvről mondani, hogy fejlődik. [Ujabb vágás a schleicherei biológiai-"fizikai" nyelvészlelet ellen!]; nem tudatosan állítjuk elő [de nem is független tőlünk], hanem az ember szükségleteihez és képességeihez való állandó és implicit alkalmazkodás által növekszik." /NNT, 19/ Az egyén tehát csak pillanatnyi szükségleteit kívánja kielégíteni, s mintegy öntudatlanul építi, szolgálja a közösséget. Érdekes, hogy itt Whitney is talán nem tudatosan árulja el - tudatos célja, a nyelvalkotás folyamatának szemléltetése mellett - álláspontját egyén és társadalom kapcsolatáról. Ha mindenképpen kategorizálni akarunk, egy optimista, de prakticista utilitariánus véleménye rejtőzik itt, darwinista beütéssel /ami nem meglepő az akkori amerikai korszellem fényében/.

3.0 Ha a nyelvet eredménynek értelmezzük, természetét



vizsgáljuk, vagyis meg akarjuk határozni, "genus proximum-mal" és "differentia specificával" kell számolnunk. Whitney az elsőt a társadalomban találta meg, nevezzük a másodikat /szorosabb értelemben vett/ nyelvnek. Ha viszont a nyelvet folyamatnak tekintjük /nyelvalkotás/, föl kell tételeznünk egy aktív faktort - ez Whitney szerint a társadalom - és egy passzívát, amire a folyamat irányul; legyen ez - jobb híján - megint a "language proper". A nyelv természete, létrehozása és használata tehát két tényezőt feltételez, s ennek megfelelően dolgozatunk is - mint a cím is mutatja - két pólusú.

Az 1. részben Whitneynek a nyelv természetére vonatkozó megállapításait ismertettük, s innen eljutottunk a társadalomig. A nyelvalkotás kaposán a 2. részben nyelv és társadalom viszonyát vizsgáltuk. Most föl kell tennünk a kérdést: mit mond Whitney - persze mint nyelvész - a társadalom természetéről, s hogyan juthatunk vissza innen a nyelv-ig?

3.1. Legelőször meg kell állapítanunk, hogy Whitney közvetlenül sosem beszél a társadalomról - s ezt nem intézhetjük el azzal, hogy ez egy nyelvésznek megboosátható. Aki olyan terminusokat használ, mint social institution, social needs, social instincts, attól elvárható, hogy a society terminust is bevezesse. Meglepő módon Whitney terminusként egyszer sem használja ezt a szót. Találkozunk viszont a community, 'közösség' /pl. NNT, 16, 48, 56, 91, 105, 109/, nation, 'nemzet' /NNT, 86, 94/, race, 'faj' /NNT, 49, 90, 93,

109, 110/ szavakkal, mégpedig néhol megkülönböztetett, néhol hasonló értelemben. Ugy látszik, Whitney megkerülte a társadalom-meghatározás meglehetősen kényes problémáját - hiszen a kollektív létezési módot valóban nehéz körülírni - s inkább a közösség természetéről beszélt. Ez viszont sokat levon hires nyelvdefiníciójának /1.3/ értékéből - ugyanakkor modernné is teszi, hiszen - mint a következő idézetekből kiderül - az ötven évvel későbbi Boas-Bloomfield-i taxonómikus irányzathoz közelíti. Ami Whitneyre annyira jellemző: filozófiai mélység helyett felszínen maradó, de józan megfigyelés.

3.2. Egyik nyelv-definíciójában egy közösség-meghatározást is találunk, megint mintegy elrejtetten: "[Az angol nyelv] a közösség egyes tagjai nyelvének összege. Vagyis inkább ... átlaga ...; az a bizonyos része ennek a halmaznak, amelyet a többség nyelvhasználata alátámaszt; de egy olyan többségé, amelyet nagyrésztben a kultúra és a műveltség, s nem csupán számbeli fölény jellemez" /Kiemelés tőlem - M.A. -, NNT, 16/. Tehát kulturális közösségről van szó. Emlékezzünk, hogy Whitney-nél a nyelv a társadalomban keresendő; ugyanakkor olyan tényezőkkel említi együtt, amelyek mind az emberi kultúra részei /ld. 1.4/.

3.3. Mint láttuk, a nyelv létrehozója a közösség /community/. De mi a közösség létrehozója? "A kölcsönös érthetőség ugyanazon szükségessége, amely létrehozza és megőrzi a nyelv lényegi azonosságát, képes a különbözőség-

ből azonosságot teremteni" /NNT, 56/ - vagyis éppen a nyelvi közösséget. Tehát a következő képlethez juthatunk:

Adott a kölcsönös érthetőségre törekvő - vagyis "social instinct"-tel rendelkező - emberek laza összessége.

Whitney egyrészt ezt nevezi community-nek. Ez a társas emberfajta - félig tudatosan - létrehozza a nyelvet, amely összetartja, létrehozza a nyelvi közösséget. Ezt Whitney szintén a community terminussal jelöli. Tehát a kétpólusú rendszer /L[anguage]  $\longleftrightarrow$  C[ommunity] / csak látszólagos. Egy háromlépcsős folyamatról van szó:  $C \rightarrow L \rightarrow LC$ , ahol  $LC = \text{linguistic community}$ , nyelvi közösség. Ami viszont a nyelv további fejlődését illeti,  $LC$  visszahat  $L$ -re: "A közösség nyelve annak átlagos és kollektív képességét /kapacitását/ tükrözi, mert ... a nyelvet létrehozni és megváltoztatni csakis a közösség képes" /NNT, 48/. A teljes képlet tehát:  $C \rightarrow L \leftarrow LC$ .

4. Whitney gondolatai közt sok más meglepően modern utalást is találunk: pl. a Sapir-Whorff hipotézisben kiteljesedő nyelvészeti determinizmus korai változatát /NNT, 109-110/, egy megjegyzését pedig akár korai figyelmeztetésnek tekinthetjük, a 80 évvel későbbi marriзмusnak nevezett irányzat veszélyeire /NNT, 86/. A témát tehát távolról sem merítettük ki.

Túl a filológiai érdekességen, be kell ismernünk, hogy Whitney - legalábbis látszólag - csupa olyan nyelvi tényt közöl, amelyek számunkra többé-kevésbé ismertek, esetleg maguktól értetődőek. Már azonban az ilyen "gondola-

ti találkozás" sem haszontalan: az a tény ugyanis, hogy saját "megemésztett" gondolatainkkal egy évszázaddal előttünk élt nyelvész műveiben szembesülünk, nemcsak megszilárdítja, valóságosabbá teszi ismereteinket, hanem azok újragondolására, esetleg újraértékelésére is készítet. Más szóval élővé tesz egy esetleg előítéletté merevült ismeretrendszert.

Egy-egy közbeszúrt mondatként elrejtve találunk azonban "termékeny" gondolatokat: a felhívást és kísérletet néhány ma sem /kellően/ megfejtett probléma megoldására /pl. nyelv és gondolkodás kapcsolata, vagy a nyelv eredete, ld. 2.1./.

Whitney, ha nem is saussure-i értelemben vett nyelvészeti forradalmárnak, mindenesetre még ma is "gondolati katalizátornak" tekinthető. S ez elég ahhoz, hogy - bár egy időre feledésbe merülhettek - mint a Whitney iránti megújult érdeklődés mutatja<sup>13</sup>, művei nem tudtak elavulni.

## J e g y z e t e k

- 1 Franz Boppból, a Schleicher testvérektől, Jakob Grimmtől egészen az újgrammatikusokig. Ld. erről bővebben A. Meillet, 1936. "Ce que la linguistique doit aux savants allemands", in *Linguistique historique et linguistique générale*, II. pp. 152-159. /Paris: Honoré Champion, vol. I. 1926<sup>e</sup>, vol. II. 1936./
- 2 A fent említett kongressusról kőtet is megjelent: The Whitney Memorial Meeting 1894, ed. Ch.R. Lanman. Boston, 1897. Ez az öt méltató előadásokat, ill. leveleket tartalmazza. Innen idéz Jakobson 1971: xxvii /Roman Jakobson, 1971. "The World Response to Whitney's Principles of Linguistic Science", in Michael Silverstein, ed. 1971. Whitney on Language. Selected writings of William Dwight Whitney, Cambridge Mass. és London: MIT Press. pp. xxv-xlv/.
- 3 Jakobson 1971: xxix. A cikk legnagyobb része Saussure eddig csak részleteiben kiadott 30 oldalas jegyzetfüzetére támaszkodik, amely Whitneyvel kapcsolatos levélvázlatait tartalmazza. A jegyzetfüzet lelőhelye: Public and University Library of Geneva /Ms fr. 3951:10/. A levélvázlat mélyrehatóbb elemzését lásd E.F.K. Koerner 1973 /1971/. Ferdinand de Saussure. Origin and Development of his Linguistic Thought in Western Studies of Language. A contribution to the history of the theory of linguistics. Braunschweig: Vieweg u. Sohn GmbH. [Schriften zur Linguistik, Band 7.] pp. 81 kk.
- 4 Whitney 1867. Language and the Study of Language: twelve lectures on the principles of linguistic science. New York: Scribner's Sons; London: Trübner. Az általunk használt rövidített kiadás: in Silverstein 1971: 7-110; Whitney 1875. The Life and Growth of Language: An outline of linguistic science. New York: D. Appleton; London: H.S. King.
- 5 Az elfogultságig menő polémikus cikkeket jelentetett meg Schleicher és Steinthal elmélete ellen: Whitney 1871. "Strictures on the Views of August Schleicher respecting the Nature of Language and Kindred Subjects". Transactions of the American Philological Association 2. 35-64; Whitney 1872. "Steinthal and the Psychological Theory of Language". North American Review 114. 272. Whitney polemizáló hajlamára jellemző, hogy a két cikket még egyszer megjelentette: Whitney 1873: 298-331; 332-375. Oriental and Linguistic Studies. The Veda; the Avesta; the Science of Language. New York: Scribner, Armstrong and Company. Sajnálatos módon Steinthal - úgy látszik - csak részleteiben értette meg, és mintegy "cum ira et studio" komikussá tette.

- 6 Nem véletlen - bár adóztak Whitney tudományos nagysága előtt - a pszichologista újgrammatikusok elméleti megfontolásaikban mégis inkább Steinthalra támaszkodtak.
- 7 Whitney 1873: pp. 354-355.
- 8 "Cela a changé l'axe de la linguistique." Jakobson 1971: xxxiv.
- 9 Az "arbitrary and conventional sign" kifejezéssel, ill. annak kifejtésével pl. lépten-nyomon találkozunk: pl. NÉF, 19, 24. 48, 282.
- 10 E.F.K. Koerner 1979: 451. "L'importance de William Dwight Whitney pour les jeunes linguistes de Leipzig et pour F. de Saussure", in Béla Brogyáni, ed. Festschrift for Oswald Szemerényi on the Occasion of his 65th Birthday. Amsterdam: John Benjamins B.V. pp. 437-454.
- 11 Jakobson 1971: xxxv. /"...quiquonque pose le pied sur le terrain de la langue peut se dire qu'il est abandonné par toutes les analogies du ciel et de la terre! "/.
- 12 Az a tény, hogy a két terminust egymás mellett említi, Whitney terminológiai következetlenségére és filozófiai képzetlenségére utal. A "társas ösztön" bevezetésével nemcsak a pszichológia területére utalja a nyelv eredetének problémáját, hanem felmerül a kérdés, miért és honnan van bennünk ez a "social instinct"? Talán velünk született? Más kérdés, hogy a nyelv eredetének kielégítő megfejtését nemigen van jogunk követelni a múlt századi amerikai tudóson, hiszen a probléma - azok számára, akik nem számolták a nyelvészet területéről - máig megoldatlan. A problémakörről lásd bővebben: pl. Papp Mária, szerk. 1974. A nyelv keletkezése. Budapest. Kossuth.
- 13 V8.: Silverstein 1971, Jakobson 1971, Koerner 1973 /1971/, Koerner 1979.

Fülei-Szántó Endre

## NYELVHASZNÁLAT ÉS ÉRTÉKHÁTTÉR

A legutóbbi évtized nyelvtudománya a régebben és többszörösen felvázolt kettősséget igyekszik feloldani. A humboldti *ergon* és *energia*, a saussure-i *langue* és *parole*, a generatív klasszikusok *kompetencia* és *performancia* fogalompárosa egyaránt úgy világítja meg a nyelv jelenségét, hogy a szempontok sokféleségét két alapszemléleti módra redukálja.<sup>1</sup> Egyik fogalompáros sem azonos a másikkal, a kettősség, a dichotómia mindegyikben más, mégis van bennük valami közös. Fejlődés és állapot, kétértelműség és megvalósulás, szabályrendszer és kommunikáció morül föl, de valamennyit - egy kicsit persze önkényesen - a rendszer és a szöveg kettősségére vezetem vissza.

Minden szöveg mögött meghúzódik az azt alkotó, létrehozó rendszer, ám a rendszer egyaránt működtethet normatív és/vagy kommunikatív sorokat. Ha az értékviszonylatokat kiszakítva környezetükből vizsgálánánk, akár egy hármasság is elképzelhető: rendszer, szöveg, norma.<sup>2</sup> Az értékviszonylatok azonban valószínűleg nem élveznek a rendszertől, a szövegtől független létezési státust.

A világban megjelenő szöveg, - ez írásbeli és szóbeli szöveg is lehet - nem független környezetétől. Kölosönösen hatnak egymásra és a megfigyelő egy adott szövegvariáns mű-

gött akár többféle különfajta rendszert is fdtételezhet. A szöveg a rendszerek produktuma, működésének homeosztázisa viszont a környezettel a kontextussal való szoros összehozódást tételezi fel.<sup>3</sup>

A szöveg környezetének, milieujének legfontosabb eleme a háttér, a nyelv használatának valamilyen háttere. A háttér nem maga a teljes környezet. A verbális közlésfolyamat szűkebb környezete a metakommunikáció<sup>4</sup>: a gesztus, a mimika, a távolságtartás és még sok egyéb tényező, ám hátterre a világkontextus megfelelő részének valamilyenfokú ismerete, a reáliák ösztönös észlelése, a kommunikáció kultúraalapja.

Szenteljünk még egy-két gondolatot nyelv és környezet kölcsönhatásának. Akár a metakommunikatív, akár a háttérkörnyezetet vizsgáljuk, a szöveg és környezete helyettesítik egymást, erősítik egymás alkotó elemeit. A szituáció maga hangsúlyozhatja a közléseket, de ez fordítva is lehetséges. Az indulatszó hangárnyalatai helyébe vokális, nem a nyelvi fonológiai rendszer hangjelenségei is beléphetnek.<sup>5</sup> Az intonáció valóban mimika a gége szintjén.<sup>6</sup> Az idiómák tartalma fel-felvillan egy-egy gesztusváltozatban is. Ám nemcsak a metakommunikáció sávjai helyettesíthetik a verbális közlés részeit, vagy egymást, nemcsak a hanglejtés, vagy a mozdulat erősítheti fel a gyengébben sugárzó üzenetet, a szituáció helye, ideje, erőtere is szelektálhatja a nyelvhasználatot, és a nyelv használója is bevonhatja a szemiózisba, a jellé válás folyamatába környezetének tárgyait, tényezőit.



Érdeklődésünk homlokterében tehát a szöveg és a háttér összefüggéseinek elemzése áll.<sup>7</sup> Pelfogható ez akár egy alakháttér kettősségének analógiájára is, amelyben mindig a szöveg a viszonylag rögzített gestalt, az alak szerepét játssza.

A nyelvhasználat háttérének van egy axiológiai rétege is, amely a nyelvhasználat folyamatából is kielemezhető.

Láttuk, a szöveg generálásában sokféle rendszer vehet részt. Egymást kiegészítő részrendszerek alkotják a teljes kommunikáció sávrendszerét, ám egymással versengésben lévő rendszerek is részesedhetnek a szöveg létrejöttében. Ez utóbbira talán a legtisztább példa a szöveg linearitása és a paradigmatis, nem-lineáris, a logikai hierarchiához hasonló tartalommegoszlás.<sup>8</sup> Ami mint összhangzat, harmónia a zene alapjelensége, az csak olykor valósul meg egyetlen művészi szövegparányban.<sup>9</sup> Ha a konkrét jelentéstartalmi lexikai egységek statikus képhálózatát vázoljuk fel, a bahtyini kronotoposznak, az idő térbe történő sűrítésének szinte képzőművészeti fogalom szintjéig jutunk el.<sup>10</sup>

Elő szöveg háttérében, talán kissé elnagyolt vonásokban így adhatjuk meg a lehetséges határvariánsok struktúráldását:

- 1/ előfeltevések
- 2/ elliptikus formák
- 3/ közlésegyiségek kimaradásai
- 4/ a szövegkoherencia állandó változása.

Szinte valamennyi háttérváltozat tartalmazhat értékviszonylatokat. A kérdést tehát végül is így tesszük fel: hogyan vesz részt az értékrendszer szövegek generálásában?<sup>11</sup> Az értékrendszer meghatározása egyelőre óriási nehézségekbe ütközik. Vannak értékes tárgyak, értékérzések és értékkifejezések. Sokan beszélnek értékhordozókról, de a legnagyobb vita éppen az egyes értékek tartalma körül forog. Az értékelés, a preferencia, a humánus értékes változatai, az értéket megtestesítő tárgyak, vagy személyek, az erény, a társadalom modellje, az utópia, a szatíra osztályozatlan egyvelegében sokan akartak fogalmi rendet teremteni.<sup>12</sup> A neokantianus kettősség a tiszta és a másodlagos értékek között filozófiailag nem igen fogadható el, ám a jelen munka szemszögéből jó munkahipotézis lehet. A nyelvi formában megtestesült értékfogalmak melléknevek, deadjektiivális főnevek, de sokszor lehetnek igék is. Elhanyagolva egyelőre a hasznos, a kellemes, az öröm, a gazdaságos stb. értékfogalmakat, vizsgálódásunkat irányítsuk az úgynevezett tiszta értékekre: az etika, az esztétika és a logika értékeire: a jóra, a szépre és az igazra. Ismételten hangsúlyozzuk, az elemzés tapogatózó jellegű, a nyelv világából indul ki, az értékviszonylatok lényegét tehát a predikátumban véli megtalálni.

Ha a nyelvi szöveg háttérében értékvonatkozások jelennek, ahogy ezt előbb állítottam, akkor a legelső felismerés a mondat és a logikai ítélet, a proposíció összefonódottságából következik: a deklaratív közlés elsőrendű értékvonat-

kozása a közlés valóságfedezete, az adekváció, az igazság. A kijelentések logikai kétértékűsége a szöveg mélyében ható erő, amely formális apparátus segítségével működtethető, ám a természetes nyelv mondatainak modális sorai skálát építenek ki a pólusok között, megtestesítik a valószínűség, a bizonytalanság relációit és kihámozható belőlük nem egy többértékű logikai rendszer is.<sup>13</sup> Ugyanakkor a performatív közlések esetében az igaz-téves kétértékűség nem érvényes, de a beszédaktus-elmélet tudósai valószínűleg nem jutottak el még az axiológiai következetesség végső álláspontjára, amikor a kommunikáció sikerességéről és hasonló pragmatikai előfeltevésekről, "rule"-okról szólnak.<sup>14</sup>

A végső, vagy "tisztá" értékek, a scheleri érték-modalitások között szerepel a szép-osúnya fogalompárosa is, az esztétikum poláris felmerülése.<sup>15</sup> Az e fajta kettősség ugyanazok kommunikációs tapasztalat, függetlenül attól, hogy megengedjük-e az esztétikum létezését a művészi ábrázolás előtt is. A közlésfolyamat maga egy stilisztikai kétértékűség igényével is elemezhető. A beszélt nyelv szépsége, a helyesen kifejezett gondolat, a narrativum, a liraiság, a drámaiság, amely az ő / = világ /, az én / egzisztenciális élmény / és a te / = interakció / kommunikatív szituációból sarjadt ki, egymás anyagából kölcsönösen táplálkozó ősi műfajparadigma állandó potenciális jelenléte a hétköznapi kommunikáció szelvényeiben, és egyaránt a szép - nem-szép érték-kettőssébe ágyazhatják a szöveget.<sup>16</sup> Ám ahogy az igaz és a téves logikai pólusai közt helyezkedik el a valóságreferencia modalitássoro-

zata, sőt az értékzettős redukálódhatik "közömbös"-re is, ugyanúgy a stilisztikai, vagy pontosabban a szép-nem-szép értékpáros is sokszor "kioltja egymást" a szövegben. A redukcióra a fonológiában is van példa.<sup>17</sup>

A nyelvhasználat a szövegben testesül meg. A szöveg egységeinek - így mondtam - axiológiai vonatkozásuk van a háttér rétegeire. Mind az igazság, mind a szépségreferencia a szöveg és a háttér közötti szellemi távolságnak a szöveghez közeli részében hat. Mindkét értékzettős inherens alkotója a szöveg egységeinek, a kijelentéseknek. Azt jelenti ez a felismerés, hogy a kétértékűség magában a szövegben rejlik, mint az egységek sarkított határesetek. Az esztétikum és az igazságérték azonban a nyelvi ábrázolási szintek vonatkozásában nem azonos hatóerejű, mivel amíg az igazságérték kijelentéseként felmerülhet sarkított, félig vagy teljesen redukált formában, addig az esztétikum értékpárosa elsősorban mindig a teljes szövegváltozatra érvényesíthető csak. Másodszorban van az egyes közléseknek, közléssoroknak esztétikai-stilisztikai referenciájuk.<sup>18</sup>

Nem kétséges, hogy a fenti elemzés csak vázlatos jellegű. Mint ahogy az igazságérték pólusai között is modalitásor állítható fel, ugyanúgy egy "végső érték" további alkotókra bontható fel. Ezt nevezik egy adott axiológiai irányzat szerint értékmodalitásnak. Közöttük rangsorkapcsolatok is vannak.

Ha a nagyon is elnagyolt axiológiai hármasság szemszögéből folytatjuk a vizsgálódást, arra kell rátérnünk,

miként testesül meg a szöveg háttérben az etikai értékd-  
menzión. Mit jelent a jó fogalma, miként értékelhető a cse-  
lekvés, a beszédaktus az erkölcsi értékpáros szemszögből.<sup>19</sup>

A kutatás kiindulópontja akár az értékmeghatározás, mint  
preszkriptív nyelvről a sajátosságából, elemzéséből az ér-  
tékszavak jelentését is, de a dolgot a bármely közlés,  
vagy közléses háttérben rejlt etikai referenciát vizsgál-  
ja. Eszerint igazi értékmeghatározás nem létezik, csak az ér-  
tékeség redukált esetéről lehet szó. Minden közlés tehát  
abból a szempontból is értékelhető, milyen az etikai refe-  
renciája. Még tisztábban fogalmazva ki ezt a megfigyelést, min-  
den közlésnek van etikai előfeltétele.<sup>20</sup>

Kínálkozó terület a performatív mondatok állománya.  
Tudjuk, ezekre nem vonatkozatható az igaz-téves értékpáros.  
A kérdés, a parancs, az utasítás, az ígéret azonban túl a  
kommunikatív sikerességre változtatni mindig vonatkozatható  
az etikára. /Jogtalan parancs, rosszkiszármazott fenyegetés stb./  
A beszédaktus egy más vonatkozásban sikerésképpen az aktusok  
egyik aloscsoportja, vonatkozik tehát az a kétség, amely  
az embert cselekedetekre is éltethet.

Iráta az, hogy a jó-rossz kategóriáknak primer érték-  
orientációs kategória,<sup>21</sup> akkor az is igaz, hogy jelenléte a  
szövegben gyakran "axiológiai keveredésen, transzformáción"  
megy át. Feltehetően szerint az értékvonatkozathatóság a predi-  
káló szüksegszerű alkotórésze. Am a "jó" predikátum, mellék-  
név többjelzős nominális csoport esetén csak a legelső helyen  
állhat, valószínűleg pedig nem a főnévhez járuló melléknev. A

mélyszerkezetben mindig valamilyen ígére épül rá. /Jó tanár az, aki jól tanít; jó, hogy együtt vagyunk stb./<sup>22</sup>

A "jó" tehát a legáltalánosabb predikativ jegy, amely szinte a létezéssel esik egybe. Ám a "jó" fogalom vonatkoztatható a kellemesre, a hasznosra, a célszerűre stb. Van-e tehát jelentése? Azt sem igen állíthatjuk, hogy az általa jelzett szó jelentéstartalmából részesedik. /Jó asztal, jó kés stb./ Ahhoz, hogy ezt megoldhassuk, az illokució területére, a közlés szándékának helyére kell a "jó" aktusát helyoznünk. Van, aki ezt az ajánlás beszédaktusának tekinti. Ha a lokució a deskriptív jelentés, az illokució a preszkriptív jellegű jelentés lehet.<sup>23</sup> A probléma csak az, hogy nem minden beszédaktus preszkriptív jellegű. /Szemrehányás, aggályoskodás stb./ Mégis, a fenti gondolatok alapján a "jó" jelentése az illokució helyére kerül és preszkriptív jelentése van. A kommunikatív szándék ismerete nélkül tehát egy közlés, amelynek csak lokucióját ismerjük, nem értelmezhető teljes jelentésében.

Az etikai nyelvezetről még sok egyéb is elhangzott. Az egyik osztályozás szerint preszkriptív, általános /univerzális/ és végtelenül fontos.<sup>24</sup> Mindamellet a háttérben ott rejlik a filozófia, az értékbülcselet egyik legnagyobb problémája, le lehet-e a tényekből az értékeset vezetni, van-e út a van-ból a kell-be.<sup>25</sup>

A háttérben rejlı etikai vonatkozások megállapításánál az etikai nyelvezetről elmondottak számunkra nem mérveadók, csak segítenek gondolkodásunkban. Felfogásunk szerint

minden közlésnek van etikai vonatkozása, még ha ez adott tételben redukálódott is.

Összegezéssül tehát elmondhatjuk: a nyelvhasználati rétegek között vizsgálatra méltó az etikai nyelvi réteg is, ilyenkor a háttér közvetlenül lép be a szövegbe. Nem etikai nyelvezet esetében, vagy vegyes nyelvi rétegeknel a szöveget generáló rendszerek között az egyik a hármas tagozódású axiológiai, az alapvetően értékességeket tartalmazó rendszer. Az igazság és az esztétikum magában a közléssorokban testesül meg, maguk a szövegegységek polarizálhatók, az etikum részrendszere, amely a nem verbális cselekedetek háttérében is fellelhető, állandó háttérelem, vonatkoztatási relációhálózat. A performatív közlések nagy részénél ismét "benyomul magába a szövegbe".

Azt mondtunk, a háttér alkotó részei: az előfeltevések,<sup>26</sup> az elliptikus formák kihagyott tartalmai, a közlésegyiségek kimaradása, amely szövegellipszis és a koherencia váltakozása. Az értékek közvetlen lexikalizálódása általában a melléknév szófajában történik meg. Eredeti határozószók, /nagyon, túlságosan stb./ logikai partikulák segítségével a közlésfolyamatba belép egy sajátos jelenség: az etikum kvantálása. /Túl bátor, nem olyan rossz, elég becsületes stb./ Az előfeltevések bonyolultabb struktúrája szillogizmusok segítségével írható le. Logikai konnektorokkal egybefűzött közlések, kiesett közlések, meglazult szövegkoherencia vezet el a háttér etikai rétegéhez. Minthogy pedig az axiológiai preszkriptív jelentés átfedéseket, jelentéscseréket

valósít meg, maga az axiológiai preszkriptív illokuciós erő átsugározhat tulajdonnevekre, tárgyakra, az értékesség, gyakran a "másodlagos értékesség" objektumaira.

Konkrét mondatelemzésben a propozíció illokutív indikátorai között meg lehet találni az etikai vonatkoztatási elemeket.<sup>27</sup> A következőkben néhány konkrét szituatív példát adok a fentiek igazolására.

### I. párbeszéd

A: Ismered?

B: Igen. Sötét alak.

A: Mondják, Perszen nekem nem volt vele semmi bajom.

/Előfeltevés: az önérdék primátusa. Visszahúzóds a megítélés folyamatából./

### II. párbeszéd

A: Állítólag elviselhetetlen.

B: Dehogy. Jó ember.

A: /nevetve/ A családjához.

/Előfeltevés: a családi önzés az etikum alsóbb foka. Magasabbrendű, mint az egyéni önzés./

### III. Párbeszéd /1940. A zsidótörvények éve./

A: Hallotta? Sorban állnak a kikeresztelkedők?

B: Jellemtelen banda.

A: Ugyan! Ennyit ne tegyenek meg a családjukért?



/Előfeltételezés: a családtagok iránti önzetlenség és áldozatvállalás értékesebb, mint a ragaszkodás a hithez./

Példák az értékszavak axiológiai átalakulásaira:

Szép tőlel.	/etikai referencia/
Ő jó.	/etikai referencia/
Ő jól van.	/Kellemesség mint érték/
Jó, hogy már nincs itt.	/Referencia a hasznosságra/
Ezt még X se tette meg.	/Etikai preferencia/
Bizony gazember voltam.	/A közlés őszintesége szembenáll a tartalom etikai negativumával./

A világban megnyilvánuló szöveg háttérében a szöveget generáló kooperatív és egymással versengésben lévő /kompetitív/ részrendszerek működnek. A nyelvhasználat és szituatív környezet egymással kölcsönhatásban vannak. A proposíció predikátumhelyén feltüntethetők az illokutív indikátorok, és ezek egyik fontos eleme az axiológiai vonatkozathatóság. Az igaz-téves és a szép - nem-szép párosai magában a szövegben testesülnek meg, a performatív közlések nagy részének kivételével az etikum a háttér egyik legfontosabb rétege.

J e g y z e t e k

- 1 A Humboldt, Saussure, Chomsky és az információelmélet alapfogalmait sok nyelvészeti, vagy akár irodalomelméleti alapkönyvben megismerhetjük. Pl. Strukturalizmus. Modern könyvtár. Európa. É/N. II. kötet.
- 2 E. Coseriu: *Lengua, Habla y Norma. /En Teoria del lenguaje y linguistica general.* Gredos, Madrid, 1967.
- 3 Az általános rendszerelmélet problémái /Ludwig von Bertalanffy A rendszerelmélet mint szemléletmód. /Kenneth E. Boulding./ Rendszerelmélet. Közgazd. és Jogi Kiadó, 1971.
- 4 Bay L. Bridghistell: *Kinesics and Context.* Philadelphia, 1970; Fülel-Szántó Endre: *A testmozdulatok jelrendszere,* Magyar Nyelv, LXXVII. évf. 1981. 1. sz. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- 5 Fülel-Szántó Endre: *Az indulatszó szófajisága. /Megjelenés alatt./*
- 6 Fónagy I. - Magdiós K.: *A magyar beszéd dallama.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1967.
- 7 J. Drever: *A Dictionary of Psychology.* Penguin, 1952. p. 106.
- 8 A. Martinet: *Éléments de linguistique générale.* Paris, 1960.
- 9 A mikroszöveg ügyesen magyarított megnevezése. Szóbeli közlés alapján Pusztai István.
- 10 Bahtyin
- 11 Bonyhai Gábor: *Értéknyelv. /Magyar filozófiai szemle. 1976/4,* Akadémiai Kiadó, Budapest.
- 12 Bármely értékelméleti kézikönyv tárgyalja az axiológia alapfogalmait. Elvont formában: A. A. Ivin: *Osznovanija logiki ooenok.* Moszkva, 1970.
- 13 Fülel-Szántó Endre: *Az intenzitás kategóriája. Nyelvped. Írások. III. MKKE. Megjelenés alatt.*
- 14 J. R. Searle: *Speech Acts.* Cambridge Univ. Press, 1969. /Rules, 33.o./

- 15 M. Scheler: A formalizmus az etikában és a materiális értékétika. Ford: Berényi Gábor. Gondolat, 1979.
- 16 H. Markiewicz: Az irodalomtudomány főbb kérdései. Budapest, 1968, Gondolat, pp. 121-147.
- 17 N. S. Trubetzkoy: Grundzüge der Phonologie. 1958, Göttingen.
- 18 Minden olyan alapmű foglalkozik a problémával, amely irodalomelméleti szövegnyelvészet. Lásd: Linguistics and Literary Style. Szerk.: D.C. Freeman, New York, 1970.
- 19 Kelemen János: Van-e a "jó"-nak jelentése? Magyar Fil. Szemle. 1976/4, Akadémiai Kiadó, Budapest, pp. 617-632.
- 20 Z. Vendler: Linguistics in Philosophy. Ithaca, Cornell Univ. Press, 1967, pp. 172-197.
- 21 Heller Ágnes: Hipotézis egy marxista értékelmülethez. I. Magyar Filozófiai Szemle, 1970/5, p. 782.
- 22 P. Ziff: Semantic Analysis. Ithaca, Cornell Univ. Press, 1960, p. 203.
- 23 id. 19-es jegyzet
- 24 Victoria Camps: Pragmatica del lenguaje y filosofia analitica. Ediciones Peninsula, serie universitaria. Historia, ciencia, sociedad. p. 129.
- 25 Moore, H.: Principia Ethica. Cambridge University Press, 1971, p. 15.  
John R. Searle: Speech Acts. Cambridge University Press, 1969. /Deriving "ought" from "is" pp. 195-188.
- 26 Kiefer Ferenc: Irányzatok és problémák a mai jelentéstudományban. Nyelvtudományi Közlemények. Budapest, 1975, 77. kötet 2. szám, p. 359.
- 27 Dieter Wunderlich: Linguistische Pragmatik. Athenaiion, Wiesbaden, 1975.

Dudai László

## A BESZÉDINTENCIÓK MINT ÚJ TANTERVI FELADATOK

az 1978-ban bevezetett gimnáziumi idegen nyelvi tantervek /A gimnáziumi nevelés és oktatás terve c. kötetben/ a kommunikativ-gyakorlati feladatok megvalósítása érdekében fontos szerepet számnak az ún. beszédszándékoknak/beszédintencióknak.

Az angol nyelvi tanterv a következőket mondja a beszédszándékokról:

"Az egyes témáktól, helyzetektől nem függ a beszélők szándékainak, állásfoglalásának nyelvi kifejezése. A beszédszándékok /beszédintenciók/ kifejezésére nyelvtani eszközök vagy állandósult beszédfordulatok szolgálnak ... A négy év folyamán az alábbi beszédszándékok kifejezését sajátíttatjuk el: a társadalmi kapcsolatokra vonatkozó beszédszándékok /üdvözlési formák, bemutatkozás, megszólítás; köszönetmondás, a megelégedés, hála és elismerés kifejezése; meghívás, kínálás és erre válasz; engedélykérés/; küzlés és állásfoglalás /tény küzlése és rákérdezés; útbaigazítás; vélemény, szándék, lehetőség, kötelezettség, szükségsszerűség, bizonyosság kinyilvánítása; helyoslás és ellentmondás/; érzelmek és hangulatok kifejezése /öröm, bánat, aggodalom, csodálat, meglepetés, együttérzés, ellenszenv, tetszés vagy nemtetszés, romány/; felszólító jellegű beszédszándékok /kérés, tanács, figyelmeztetés,

utasítás, tilalom kifejezése." /171. o./

A beszédintenciók kifejező eszközeinek az elsődleges tárháza mind a tanár, mind a tanuló számára a tankönyv; ezért mint tankönyvirónak sürgős feladatommá vált a beszédintenciókat kifejező angol és magyar nyelvi eszközök számbavétele és kontrasztív elemzése.

Néhány példa segítségével is könnyen bizonyítható lenne - ha egyáltalán bizonyításra szorul - az a tény, hogy a beszédszándékok kifejezésének grammatikai és egyéb nyelvi, sőt paralingvisztikai eszközei között nem lehet éles határt vonni, ami még inkább igaz két vagy több nyelv esetében. E ténynek a bizonyítása helyett azonban inkább néhány, a gyakorlati munka során jelentkező kérdést kívánok felvetni. Előbb azonban szeretnék egy kis kitérőt tenni.

Felvetődhet a kérdés: mit keres ez a téma, különösen metodikai szempontból vizsgálva, a 'Nyelv és kultúra' címen megrendezett nyelvészeti szimpozium programjában?

Mentségemül az alábbiakat szeretném felhozni:

Hallgatóink többsége - legalábbis diplomája szerint - tanár lesz, akinek az lesz a legfőbb kötelessége, hogy az egyetemen, illetve a főiskolán magába szívott általános és szakmai műveltségből táplálkozva az idegen nyelvi nevelés munkáját végezze, még pedig nem ösztönösen, hanem tudatosan. Mindenféle szellemi gyarapodásának ezt a végső oáist kell szolgálnia. A nyelv és kultúra, vagy másképpen, a gyakorlati és a nevelési-művelődési célok szerves egységet kell, hogy alkossanak az idegen nyelvi nevelésben. A

legfőbb érve azonban az, hogy a beszédintenciót és azok nyelvi megnyilvánulási formáit döntően befolyásolja a kommunikáló ember egész énje, tehát általános és nyelvi kultúrája is.

Es most lássuk a problémákat!

A beszédszándékok fontosságának a hangsúlyozása azt jelenti, hogy a kommunikációs szituáció komponensei közül a beszélő került a figyelem középpontjába: a beszélő, aki gondolatait, érzelmeit, akaratát kívánja kinyilvánítani, nyelvi formába önteni, azaz kódolni. A tananyagtervezésnél azonban nagy gondot okoz az, hogy a tényleges mondanivalóból kiindulva nagyon sokféle - előre alig megjósolható - nyelvi formákhoz jutunk el. A természetes szituációk alapján aligha lehet graduálni a grammatikát, mesterségesen szétválasztani egymástól a grammatikát és a lexicát; s így az életszerűség és a fokozatosság elve szembe kerül egymással.

A problémák azonban még ennél is mélyebben gyökereznek. A tanterv ugyan ismert fogalmakként kezeli a 'beszédszándékot/beszédintenciót' és a 'szituációt', de ha közelebbről megvizsgáljuk ezeket a fogalmakat, kiderül, hogy viszonylag keveset tudunk a lényegükről, és az a kevés is sokszor egymásnak ellentmondó. Nem látszik helytállónak a tanterv azon megállapítása sem, hogy "az egyes témáktól, helyzetektől nem függ a beszélők szándékainak, állásfoglalásának nyelvi kifejezése." Mindon bizonynyal pontosításra szorul a következő állítás is: "A beszédszándék-

kok/beszédintenciók kifejezésére nyelvtani eszközök vagy állandósult beszédfordulatok szolgálnak."

A 'beszédszándék/beszédintenció', valamint a 'szituáció' fogalmát tisztázandó, a nyelvészethez, illetve pontosabban a szociolingvisztikához folyamodtam segítségül.

Az angol nyelvi szakirodalom a beszédszándékok megjelölésére általában a 'language function', 'speech function', a 'communication function' elnevezéseket használja, szerzőnként, sőt sokszor - azonos szerzőtől származó - tanulmányonként is változó jelentéstartalommal, ami persze nem ritkaság napjaink nyelvészetében. A 'funkció' egyébként is szemantikailag az egyik legjobban megterhelt terminus technicus. A hagyományos és kevésbé hagyományos értelemben vett szintaktikai, szemantikai és pragmatikai funkciókon kívül beszélhetünk a nyelv makro- és mikrofunkcióiról, amely terminusokkal a nyelv mint kommunikációs eszköz legáltalánosabb szerepköreire, illetve a - részben a tanterv által is ismertetett - beszédszándékokra utalhatunk.

A mikrofunkciók számának a meghatározására aligha lehetne vállalkozni, de a makrofunkciók számát és fajtáit illetően sinos egyetértés a nyelvészek között. A leghagyományosabb felfogást talán Bühler /1933/ képviseli, akinek szemiotikai hááromszöge kiindulási alapul szolgál azok számára is, akik további funkciókat különböztetnek meg, mint például Jakobson /1960/. Jakobson a Bühlerre épülő 'referential', 'emotive', 'conative' funkcióhoz hozzáadja még a 'metalingual' és a 'poetic' funkciókat, Malinowski nyomán

pedig a 'phatic' funkciót. E hat funkciót Jakobson az általa megállapított kommunikatív szituáció hat faktorára vonatkoztatja /emotive —→ addressor, referential —→ context, conative —→ addressee; phatic —→ contact, metalingual —→ code, poetio —→ message/.

Halliday /1969/ a gyermek nyelvi funkcióit vizsgálva hét funkciót /instrumental, regulatory, interactional, personal, heuristic, imaginative, representational/ különböztet meg, és megemlíti még a 'ritual' funkciót, amely csak a jólneveltségüket fitogtató felnőttekre jellemző.

Halliday később /1970/ három fő - grammatikailag releváns - nyelvi funkciót sorol fel: az 'ideational' vagy 'experiential', az 'interpersonal' és a 'textual' funkciókat. Az első a kognitív jelentésre utal, amely megfelel az esetgrammatika propozíciós komponensének; a második a beszélőnek a propozícióval szembeni orientációját jelenti, a harmadik pedig a mondatoknak nagyobb nyelvi alakulatokká való szerveződésének a szabályait foglalja magában.

A Halliday nevéhez fűződő, ún. 'systemic' nyelvészet nyújtja a legtöbb segítséget az idegennyelv-oktatás számára. Ennek a nyelvi modellnek az a legfőbb tulajdonsága, hogy szemantikai kategóriáit magából a nyelvből származtatja, nem pedig nyelven kívüli logikai kategóriákkal azonosítja, és megkülönböztetett figyelmet szentel a nyelv szociológiai aspektusainak, annak, hogy az egyes



szituációkban a nyelvi kód hogyan képes teljesíteni a nyelvi funkciókat.

A 'systemio' nyelvészet a szituációt három komponensre bontja: a 'thesis' szituációra, amelyről a nyilatkozat szól; a közvetlen /immediate/ szituációra, amelyben a nyilatkozatot használjuk, valamint a tágabb /wider/ szituációra, amely a közvetlen szituáció **résztvevőinek** háttérét képezi. A kommunikáció mindig a szituáció valamelyik aspektusával kapcsolatos.

A szűkre szabott keretek miatt lehetetlen, de e helyen fölösleges is az ismerős modelleket tovább sorolni. Az illendőség kedvéért szólhatunk még például Austin **beszédszándék**-elméletéről is, amely ugyancsak témánkba vágna, de következtetésünk lényegén semmit sem változtatna.

A konklúzió pedig, amely nem meglepő - tulajdonképpen előre is megfogalmazható lett volna -, így hangzik: pillanatnyilag egyetlen nyelvészeti modell sem képes önmagában támpontul szolgálni sem a beszédszándékok tanításában, sem a kommunikációs szituáció komponenseinek pontos meghatározásában. Feltételezve azonban, hogy az angol és a magyar nyelv viszonylatában nem elsősorban a beszédszándékok és a kommunikációs szituáció komponensei között vannak a leglényegesebb különbségek, hanem sokkal inkább ezek kódolási módjaiban, illetve a nyelvi kódra gyakorolt hatásukban, a tanulók anyanyolvére támaszkodva megoldhatók a legszükségesebb gyakorlati feladatok. Fokozottan figyelemmel kell azonban lennünk azokra a kontrasztokra, amelyek

- a 'systemic' nyelvészet kategóriáját használva - az anyanyelvi és az idegen nyelvi tágabb szituációk különbözőségeiből adódnak; és e feladattal máris a szimpozion problematikájának a sűrűjében vagyunk.

Azt is bátran állíthatjuk, hogy az idegennyelv-oktatásban csak azokra a nyelvészeti modellekre támaszkodhatunk, amelyek eredetileg a nyelvi kódokból indulnak ki, és abból vonják ki a nyelv szemantikai potenciálját. A tisztán logikai kategóriákból ugyanis aligha juthatunk el konkrét nyelvi formákig. Ha úgy tetszik, a nyelvi formáktól függetlenített 'mélyszerkezetből' általában csak labirintus vezet a felszíni szerkezethez.

Ezzel kapcsolatban felmerül egy olyan kérdőjel is, amely nemcsak a szóhasználat behaviorista stimulus-reakció koncepcióját vonja kétségbe, de a szituatív nyelvoktatásba vetett hitet is erősen megtingatja:

A szituatív idegennyelv-oktatás fontossága mellett nemcsak, sőt nem is elsősorban szociolingvisztikai érveket szoktak felhozni, hanem szükségességét főként pszichológiai érvekkel támasztják alá. Arról van ugyanis szó - legalábbis bizonyos fokig -, hogy a kommunikációs szituáció bizonyos asszociációs egységekbe vonja a nyelvi eszközöket. Nem új dolog az idegennyelv-oktatásban az asszociációkra építeni. Asszociációs sorokat alkotnak az ige- és névszóragozási paradigmák, valamint a mintamondatok részstruktúrái is. Az előbbiek a nyelv paradigmatis, az utóbbiak a szintagmatis tengely mentén létéssíthető

asszociációkra épülnek. Ezek az asszociációs sorok valóban segítik a felidézést, de elsősorban csak maguknak az asszociációs soroknak a felidézését. A paradigmák zárt láncából nehéz kiemelni a mondanivalóhoz szükséges elemet, a mintamondatot pedig nem könnyű konkrét szituációra vonatkoztatni. Nem old meg mindent a szituációkra épülő nyelvoktatás sem, hiszen például egy-egy több nyilatkozatból álló, konkrét szituációhoz kötött dialógus azonos formában történő újabb előfordulásának a valószínűsége minimális. Éppen ezért elsősorban a mikrodialógusokra és azok összekapcsolásának a lehetőségeire kell a hangsúlyt fektetni, és azt kell megtanítani, hogy - a nyelvoktatás adott szintjén - milyen szituációban milyen nyelvi eszközök közül választhat a tanuló. /Sokszor nem tényleges választásról van szó, mert az adott mondanivaló kifejezésére sok esetben csak egyetlen eszköz áll a tanuló rendelkezésére./ Az idegen nyelvi kommunikatív kompetencia - ha nem az anyanyelvi is - lényegében nem más, mint a szituációnak megfelelő szelektáló, variáló, kombináló és permutáló képesség. Vannak természetesen olyan mikroszituációk, amelyek igen gyakran ismétlődnek, és a bennük használt nyelvi eszközök nagy valószínűséggel megjósolhatók.

A tanuló számára azonban a szituáció bizonyos jellemzői, a beszédszándékok és a kifejezésükhöz számításba vehető nyelvi eszközök egyike-másika között szorosabb kapcsolat is kialakítható, sőt kialakítandó. Ez jelenti tulajdonképpen az iskolai követelményekhez igazított nyelvi

kód használatának a tanítását. A kifejező eszközök tárháza idővel bővül, először főként receptív, majd produktív is, és a tanuló egyre képesebbé válik mondanivalójának árnyaltabb kifejezésére, azaz a kommunikatív szituációnak legmegfelelőbb nyelvi eszközök kiválasztására. A nyelvtanulás kezdetén viszont, sőt még jóval később is, szüksége van a tanulónak biztos kapaszkodókra, a mondanivaló elemei és bizonyos nyelvi formák szoros kapcsolatára. Az ilyen szoros kapcsolatok azonban mesterségesen jönnek létre a tervszerű pedagógiai tevékenység eredményeként. E folyamat és eredményei anyanyelvi szinten sem ismeretlenek, de természetesen egyénenkéntől függően jóval nagyobb változatosságot mutatnak az azonos vagy hasonló mondanivaló kifejezésére használt nyelvi eszközök, mint egy-egy idegen nyelv esetében.

A nyelvészetben uralkodó bizonytalanság nem akadályozta meg az Európa Tanács /Council of Europe/ szakembereit egy funkcionális-tartalmi megközelítésű, szituációkra épülő tanterv kidolgozásában. Wilkins /1972/ és van Ek /1975/ modellje a verbális kommunikáció hat fő funkcióját különbözteti meg:

1. tényszerű adatok közlése és kérése,
2. intellektuális állásfoglalás kifejezése és tudakolása,
3. emocionális állásfoglalás kifejezése és tudakolása,
4. morális állásfoglalás kifejezése és tudakolása,

5. másokkal végeztetés,
6. társadalmi érintkezés.

A fenti **hat** funkciót a nyelv makrofunkcióinak is nevezhetnénk, és az alájuk tartozó mikrofunkciók a tulajdonképpeni beszédszándékok vagy beszédintenciók. Például a 4. ponthoz ilyen beszédintenciók tartoznak, mint 'becsánatkérés', 'megbocsátás', 'helyeslés', 'helytelenítés', 'olismerés', 'sajnálkozás', 'közömbösség'.

E szerint a modell szerint az oktatási célok meghatározásának az előfeltétele azoknak a szituációknak a meghatározása, amelyekben a tanulónak az idegen nyelvet majd használni kell. Wilkins és van Ek a szituációt determináló tényezők közé /a/ a társadalmi szerepeket, /b/ a pszichológiai szerepeket, /c/ a környezetet /setting/, valamint /d/ a témákat sorolja. A szituáción tehát a nyelvi aktus természetét meghatározó extralingvisztikai feltételek együttesét értik.

Meg szeretném jegyezni, hogy az új gimnáziumi angol nyelvi tankönyvekben szereplő szituációk elsősorban a fentiek szellemében készültek.

A szituáció fontosságának a hangsúlyozása sem új az idegennyelv-oktatás történetében. Az eddigi szituációk többsége azonban másodlagos volt a nyelvi struktúrákkal szemben, alá volt rendelve a grammatikai alapon graduált tananyagnak. Ennek az volt az előnye, hogy aprólékosan ki lehetett munkálni a nyelvi kódot, de hátránya volt, hogy általában nem természetes módon történt a kód

használatának a gyakorlása. A természetes szituációkból kiinduló idegennyelv-oktatásban viszont az egymás mellé kerülő eszközök szükségszerűen heterogén jellegűek, ami megnehezíti, sőt szinte lehetetlenné teszi a nyelvi anyag graduálását, bizonyos formai egységek automatizálását. A leghelyesebben akkor járunk el, ha a feladatok természetének megfelelően hol magát a nyelvi kódot, hol pedig annak használatát helyezzük előtérbe.

J e g y z e t e k

- 1 Austin, J. L. /1962/: How To Do Things With Words. Oxford: The Clarendon Press and Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- 2 Bühler, K./1969/: Die Axiomatik der Sprachwissenschaften. Frankfurt am Main, /Első kiadás: 1933/
- 3 Halliday, M. A. K. /1969/: Relevant models of language. Educational Review. Vol. 22. No. 7.
- 4 ----- /1970/: Language structure and language function. In J. Lyons /ed./ New Horizons in Linguistics. Harmondsworth: Penguin Books.
- 5 Jakobson, R. /1960/: Concluding statement: linguistics and poetics. In T. A. Sebeok /ed./ Style in Language. Cambridge, Mass.: M. I. T. Press.
- 6 Van Ek, Dr. J. A. /1973/: Systems Development in Adult Language Learning. The Threshold Level. Strasbourg: Council of Europe.
- 7 Wilkins, D. A. /1972/: An Investigation into the Linguistic and Situational Content of the Common Core in a Unit/Credit System. Strasbourg: Council of Europe.

Böke Gáborné

A PARALINGVÁLIS KOMMUNIKÁCIÓ KULTURÁLIS  
VONATKOZÁSAI

Jóllehet a nem-verbális gesztusok és arckifejezések útján végbemenő információsere jelentőségét a társas kapcsolatokban már részóta értékelték a művészek és írók, a paranyelv, mint érdeklődési terület, a pszichoterápiai adatok elemzésével foglalkozó interdiszciplináris munkákból fejlődött ki. A tárgyat más-más szemszögből vizsgálták aztán a pszichológusok, akik a nem-verbális kommunikációt az interperszonális kapcsolatok szempontjából vizsgálták, az antropológusok, akiket az érdekelt, hogy ezek a folyamatok hogyan segítették elő az egyes társadalmak integrálódását, és másként az etológusok, akik az állatvizsgálatok eredményeit extrapolálták az emberi viselkedésre.

A pszichológia, a szociológia és a nyelvészet, a pszicholingvisztika, a szociolingvisztika legújabb, főként a 60-as évek utáni fejlődése eredményeként kezd sokkal részletdúsabb képünk kialakulni arról a helyzetről, amelyben néhány ember beszéd útján egymással érintkezik.

Az általános kommunikációelmélet alaptételei és keretei lehetővé tették, hogy olyan mozzanatokra is odafigyeljünk, amelyekről korábban nem tudtunk vagy jelentőségükkel nem voltunk tisztában. Az alapelv az, hogy a



kommunikáció nem egyszerűen nyelvi tartalmak közlésének sorozata, hanem egyéb mozzanatok is tartalmazó információszere.

Az emberi kommunikáció jellemzője, hogy sok esetben igénybevételevel történik, ezek együttesen működ-

nek. A csoportnak egyike a verbális csoport, amely az

ember legspecifitikusabb kommunikációs módja.

Lyons, hangsúlyozva, hogy a "nyelv nem azonos a

verbális kommunikációval", a nyelvet verbális és nem-

verbális komponensekre osztja.

A nem-verbális kommunikáció csoportját és szabály-

szerűségeit általában az emberi társas interakciók

szeretett a személyiség fejlődésében. Csak az 1960-as é-

vekben jöttek rá, hogy az etológusok, különösen pedig a

réseket vizsgálók, hasonló változókkal dolgoztak,

mint a pszichológusok. Ugy tűnt, hogy az emberi nem-verb-

ális kommunikáció hasonló az állatok társas viselkedésé-

hez és talán hasonló üzeneteket is továbbít. A beszédet

vokális, és gesztusokkal kísért nem-verbális jelek klasz-

ter, amelyek hatnak a kifejezés jelentésére, hangulata-

ra, és egyéb aspektusaira. Ez a fajta kutatás a nyelvés-

szekkel való gyűjtögetés egyúttalukódásához vezetett.

A tudományágak foglalkozók közül az egyik első

tráger volt, aki a paranyelv tipológizálásakor még csak

a hangminőséget /ide érve a hangterjedelmet, hangha-

tárt, hangkontrollt, tempót/, a sírás, nevetés, süttetés,

stb. hangjellemzőt, valamint az olyan jellemzőket vettó

be a paranyelv fogalmába, mint a hangerősség, hangmagasság, tartam, s végül olyan szegregátumokat, mint uh, sh, tsh ... Ez volt az 50-es évek elején. Még a 60-as évek végén, David Crystal is ezekre korlátozza a paranyelv terminust. /amelynek használata azóta sem zavarmentes/.

Mások, pl. Lyons, a nyelv nem-verbális komponensébe sorolják nem-vokális jelekként a gesztusok, szemmozgások, fejbólintások, arc kifejezések stb. paralingvisztikai rendszerét, amelyeknek fontos szerepük van a beszéd modulálásában, "központozásában".

Lyons különbséget tesz még a nem-verbális kategórián belül a prozódiai és a paralingvisztikai jelleg között. Amikor a kettő együtt szerepel /nem pedig a verbális plusz prozódiai tulajdonságok párosításban/, akkor a kijelentés verbális komponensére, a szegmentumokra épülnek. Prozódiai tulajdonságoknak veszi az intonációt és a hangsúlyt, amelyek a nyelv részei, de nem-verbálisak, nem alkotják azoknak a szavaknak a részét, amelyekből a kijelentés áll. Lyons fontos különbségnek tartja, hogy a paralingvisztikai tulajdonságok abban térnek el a prozódiaaktól, hogy nem olyan szorosan kapcsolódnak a kijelentések nyelvtani szerkezetéhez.

A nem-verbális elemek között itt vetődik fel a "testnyelv" illetve annak tudományos vizsgálata és egyben írott formája, a "kinezika", amelyet kidolgozója, Prof. Birdwhistell /1952/ így fogalmazott meg:

"... a testmozgás vizsgálata az interperszonális

kommunikáció nem-verbális aspektusaira vonatkozóan."

Általában elmondható, hogy a paralingvisztikában a terminológiát tekintve nincs igazán egység a kutatók között ma sem.

A paralingvisztikai viselkedés vonatkozásait jelenleg vizsgáló elképzelések, amelyek egy szélesebb kommunikációs keret részeként vizsgálják, még csak keveset tudtak megállapítani, és további kutatás célja lesz meg tudni, hogyan kapcsolódik az állatok kommunikációjához, és más, nem-verbális tevékenységekhez; a pszicho- és szociolingvisztikához, vagy akár a szemiotikához.

A szociolingvisztikai irodalom szerint a paralingvisztikai hatás elsőrendű fontosságú társadalmi kategóriák azonosításában /korru, nemre, társadalmi helyzetre, foglalkozásra, stb. nézve/. A hangtónus pl. az egyik egyiptomi nyelvjárásban stílusmegkülönböztető szereppel bír, csakúgy, mint Bolíviában, ahol egy alacsonyabb társadalmi-gazdasági helyzetű ember egy magasabb státusút erősebb magánhangzóanalizálással fog szólítani, csakúgy, mint egy feleség a férjét, akihez éppen udvarias. Nemre, férfiasságra utal az arabban a velarizáció.

Az emberek által a közvetlen interakciókban használt főbb nem-verbális csatornák:

1. Mimikai kommunikáció:

Az arc olyan speciális közlési terület, amely a főemlő-

söknél a nem-verbális közlésben arra szolgál, hogy egyének közötti viszonyulást, érzelmi állásfoglalást jelezen. Ezeknek az érzelemnyilvánításoknak nagy szerepük van a mindennapi érintkezésben, bár használatuk és percepciójuk nagyrészt nem tudatos, nem kontrollálható.

/Desmond Morris, Julius Fast: pupillatágulás .../

Normatív szabályozás alatt áll a mimikai megnyilvánulások egy kis része, amely a kommunikációban mint tudatos, kommunikatív jel szerepel. Ilyen pl. az összevont szemöldök rosszallás kifejezésére, a száj elhúzása nemtetszést, elégedetlenséget tükröz, stb.

Az arckifejezés szoros együttműködésben jelenik meg a verbális osztonnával. A beszéd hallgatója ilyen jelekkel kommentálja, amit hall, sőt, a beszélő maga is ilyenekkel kíséri a beszédét.

Az arckifejezés és a nyelv kapcsolatát vizsgálva Sarles úgy hozza őket kapcsolatba egymással, hogy mindkettő felfogható úgy, hogy legfőbb funkciójuk a kommunikáció. Különbségük: amíg a nyelvnek az egyén-orientáció-jú funkciója szerepel, addig az arckifejezés rendszerint szociális viselkedésváltozókat tükröz. Két kutató, a biológus Eibl-Eibesfeldt és a pszichológus Ekman vizsgálta a lehetséges kapcsolatot a nyelv és az arckifejezés között. Szemantikai értelemben a "mosoly" ugyanazt jelenti mindenkinek. E két kutató szerint az emberek nem-verbális kommunikációjában használt arckifejezések és gesztusok velünk születettek, ezért univerzálisak. Számtalan példát

lehetne hozni, egy: az üdvözléskor tapasztalható szemöldökfelhúzás.

## 2. Kommunikáció a tekintet révén

Az emberi interakciókban a tekintet irányának és tartamának mindig jeles és értelme van, amelyre a partner figyel. Kommunikációs szabályszerűségei főleg a kommunikációval foglalkozó angol kutatók munkái nyomán váltak ismertté.

A tekintés /"looking behaviour"/ sok szempontból normatív szabályozás alatt áll. Különböző társadalmi viszonylatokban megszabott lehet a tartama és az iránya. Argyle és Dean szerint a nézés tartama közvetlenséget jelez; többet és tovább nézünk arra, aki távolabb van, akiket kedvelünk, stb.

A nézés szoros kapcsolatban áll a verbális közléssel. Elsősorban információszerezésre szolgál: visszajelzés beszéd közben. Siklásai a beszéd szinkronizálásának szabályozására szolgálnak.

## 3. A vokális kommunikációt már jellemeztük a bevezetőben.

## 4. A mozgásos kommunikációs csatornákon belül megkülönböztetünk:

### a. Kommunikációt gesztusok révén:

A gesztusok közé a fej, a kezek, karok mozgása tarto-

zik. Egy részük tudatos jelzés, másik öntudatlan. A beszédet kísérő gesztikuláció a legjellegzetesebb paralingvisztikai megnyilvánulás; kulturánként igen eltérő.

A kommunikációs folyamatban szabályozó szerepük van a gesztusoknak: a kommunikáció gyorsítását, folytatását, stb. jelezzük velük.

Helyettesíthetők is a beszélt nyelvet; az történik a gesztusnyelvekben.

b. Testtartás révén is megvalósulhat kommunikáció.

A testtartásnak van egy bizonyos univerzális jelentése /osakúgy, mint az arc kifejezése/, de kulturálisan is meghatározott jelentése is van. Konvenciók írják elő, a helyes tartást különböző helyeken /partikon, templomban ..../.

/Érdekesség: Státusz jele is lehet az interperszonális kommunikációban; Chaplin: Diktátor; Mussolini-Hitler kettőse a borbélynál./

c. A térközszabályozás osatornája a következő:

A térközszabályozás /proxemics/ terminust Edward T. Hall amerikai antropológus hozta létre: az embernek a környezet térdimenzióihoz való viszonyára utal, térigényére, térszervezésére, és térhasználatára: az emberi viselkedés és a tér kapcsolatára.

Hall, ismert művében, a "The Silent Language"-

ben /1959/ azt írta: "az emberek közötti távolság változása szerves része a kommunikációs folyamatnak."

A térközszabályozásba tartozó változókat felsorolni is sok. /Osmond: szociofigurális és szociopetális tengelye, amelyet mások mint "orientációt" emlegetnek; a kinesztetikus távolság, érintés; szem-kontaktus; hőtényezők; szaglás; hangerősség; ezek rendszerben hatnak./

Érdemes röviden kitérni a térközszabályozás és a szemiotika kapcsolatára; ez adja a legtöbb kulturális eltérést. A szemiózis /Ch. Morris: "Az a folyamat, amelyben valami jelként funkcionál."/ három komponense között /jel - deignátum és értelmező/ háromféle kapcsolat van:

1. szemantikai, 2. pragmatikai, 3. szintaktikai.

Ami az elsőt illeti, az emberek ninosenek tudatában a szemantikai vonásoknak; a proxemikai jel akkor válik világossá, amikor azt megsértik. Ez eltérő kultúrák találkozásakor történik meg; könnyű kísérleti körülmény tehát az USA-ban tanuló külföldi diákok találkozási az amerikai kultúrával. Végtelen sok példa mutatja, hogy ugyanahhoz a proxemikai jelhez más és más jelentés kapcsolódik a térközszabályozási viselkedés különböző, kultur-specifikus rendszereiben.

2. A pragmatikus aspektust tekintve: egy jel lehet öntudatlan és szándékos üzenet. A jelek helyes értelmezését nehezíti, zavarja az eltérő kulturális háttér,

mert elkerülhetetlenül a saját kulturájuk proxemikai sémái alapján értelmezik, ezért nem egyszer félreér-telmezik a partner viselkedését.

3. A szintaktikai aspektus: a különböző rendszerek proxemikai jelei egymáshoz eltérően viszonyulnak.

d. Kinezikai kommunikáció

A kinezika a kifejező mozgások vizsgálata, magába foglalja a mimikai, a gesztusmozgások, a testtartás jelenségeit és még több más, finom megnyilvánulását is. A nyelv szerkezeti egységeihez hasonlóan vannak egységei: a kinémák és a kinemorfémák. A kinezika célját Birdewhistell és Schefflen abban határozza meg, hogy ezeket az egységeket leírja, ezek használati szabályszerűségeit megállapítsa.

A nem-verbális kommunikáció irodalmában gyakran találkozunk azzal a felfogással, hogy kommunikációnak veszik az ember személyes környezetének jellegzetes tárgyait vagy külsőségeit, amelyek rá nézve valamilyen lényeges információt hordoznak, pl. a ruhát, a hajviseletet, a testdiszket, a jelvényeket, sőt: a közlekedési táblákat, cégereket is. Nem illenek bele azonban a kommunikáció meghatározásába, mivel oda csak az vehető, ami meghatározott izomosportok jelgeneráló mozgásával kapcsolatos, rövid ideig tartó, sokféle változást mutató jelzésosport. Ezekre a "kulturális szignálok" elnevezés illik leginkább; a



kommunikáció kereteit, beállítási módjait adják.

A nem-verbális kommunikáció különböző oszlopnak megismerése után foglaljuk össze a funkcióit. Három emberi nem-verbális kommunikáció-típust különböztetünk meg, ezek más és más eredettel és funkciókkal bírnak.

1. A nem-verbális kommunikáció egy részét arra fordítjuk, hogy viselkedéseket közöljünk velük, és hogy a közvetlen társas helyzetet megvalósítsuk. Ez nagyon hasonlónak tűnik az állatok kommunikációjához, jóllehet többféle kulturális eltérés van az alkalmazott jelekben és a használatukat szabályozó szituációs szabályokban.

2. A nem-verbális kommunikációt a verbális kommunikáció erősítésére és kiegészítésére is használjuk. Ez a funkció csak az embernél található meg és a beszéddel komplex módon egyeztetett, s egy olyan egységes kommunikációs rendszer része, amelynek komplex sorrendi és szerkezeti szabályai vannak.

3. A beszédet helyettesíti is, mint pl. a gesztusnyelvekben, és a jelnyelvekben. Az állati kommunikációban is található ehhez hasonló. Az emberi gesztusnyelvet meg lehet tanítani osimpéziszeknek.

A nyelv két komponensének kommunikatív és egymáshoz való funkcióját leginkább a kiegészítő jelzővel illethetnénk. Talán azt mondhatnánk még, hogy a verbális

komponens szorosabb kapcsolatban áll a nyelv "kognitív" funkciójával, amíg a nem-verbális kommunikáció a nyelv "viselkedési" vagy "szociális" funkciójához kapcsolódik. A kétféle kommunikáció közötti analógia közvetlen.

A kulturális szokások mintegy "generatív nyelvtant" képeznek, s az alapját a cselekvés végzője, illetve a megfigyelő tényleges performanciájának is a szimbolikus gesztusok létrehozásában és értelmezésében /ld. Chomsky/.

A nyelv működéséhez hasonlóan, ahogy bármely beszélő végtelen számú olyan kijelentést képes alkotni és megérteni, amelyekkel korábban nem találkozott, ugyanígy mindennapi interakcióinkban, a nem-verbális kommunikatív viselkedés újabb és újabb, korábban nem tapasztalt sorait hozzuk létre.

A konvencionális jelek jelentése erősen függ a kontextustól. A

"Mrs Smith looked  $\left. \begin{array}{l} \text{very smart} \\ \text{ridiculous} \end{array} \right\}$ ." megállapítás

vonatkozhat ugyanarra a hölgyre két olyan megfigyelőtől, akik enyhén eltérő kulturális közegből származnak.

Végül meg szeretném említeni az emberi nem-verbális kommunikáció kiemelkedő feladatait:

1. bizonyos nem-verbális jelek funkcionálását jobban meg kell ismernünk és értenünk /s azt is, hogyan fogjuk fel azokat/;

2. a 2. típusú nem-verbális kommunikáció megvilágítása /magyarázata/, annak kifejtése, hogyan illik a beszédbe és hogy van-e valamiféle általános nyelvtana;

3. tovább kell vizsgálni a kulturális különbségeket és hasonlóságokat, valamint azokat a körülményeket, amelyek között a nem-verbális kommunikációt megtanuljuk;

4. meg kell ismernünk azokat a folyamatokat, amelyek alatt új nem-verbális kommunikációs rendszerek fejlődnek ki, egy bizonyos csoportban vagy kultúrában.

Pálffy Miklós

A POLISZÉMIA ÉS A HOMONIMIA SZÓTÁRI KÉRDÉSEIRŐL  
A FRANCIA ÉS A MAGYAR NYELVBEN

1. Kétnyelvű, ezen belül francia-magyar /és magyar-francia/ szótárainkkal szemben sok kritikai megjegyzés hangzik el - ezek két fő csoportra oszthatók:

a/ a szótárak nem vagy alig tartalmaznak grammatikai referenciákat;<sup>1</sup>

b/ a szótárak nem /ro/prezentálják a szókészlet fő szerveződési elveit.

A jelen exposé-ban az utóbbi észrevételt alátámasztó néhány szójelentéstani kérdést vizsgálunk.

2. Francia-magyar és magyar-francia szótáraink a szavak idegen nyelvi megfelelőit - ha több is van - tisztázatlan elvek szerint adják meg, s a szótár használója többnyire a saját - és sokszor téves - intuícója alapján "választ" az ömlesztett szóanyag szinonimiái közül.

Mint a szócikkek /fr. "entrée"/ szerkesztéséből látszik, francia szótárainkban gyakran tisztázatlan a polyszémia és a homonímia kérdése is.

A továbbiakban azt kívánjuk bemutatni, hogy a polyszémia és a homonímia kérdésében való döntéshez épp a kétnyelvű szótárakban segítségül hívható a szinonímia jelensége, s hogy a polyszémia és a homonímia szükségszerűen másképp jelenik meg egy kétnyelvű szótárban, mint az egy-

nyelvű értelmező szótárakban.

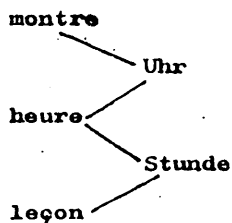
3. Mint KAHLMANN<sup>2</sup> megállapítja, a szinonimia nem szimmetrikus jelenség. Ha egy szinonimaszótárban A szó szinonimájaként találjuk B-t, nem szükségszerű, hogy fordítva is megtaláljuk: B szinonimájaként A-t. Ezekben a szótárakban a szinonimák háromféleképpen jelennek meg: címszóként; címszóként és ugyanakkor más szócikkben megadott szinonimaként; a végül csak szócikkben belüli szinonimaként. Ennek az aszimmetriának az az oka, hogy a jelentéstartományok csak részben esnek egybe.

Erről BENCZÉDY, FÁDIÁN, RAOZ és VELCSOV a következőket mondja /535. old./, KÁROLY S. összefoglalása alapján:<sup>3</sup> "Az egyes nyelvek jellemzéséhez ... az egyes szavak jelentésstruktúrájának jellegzetesebb sajátosságai, általános vonásai is hozzátartoznak. A jelentéskiterjedés egyszerű összehasonlítására olyan szavak vehetők alapul, amelyeknek a legszélesebb a poliszémiajuk.

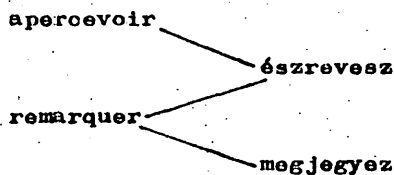
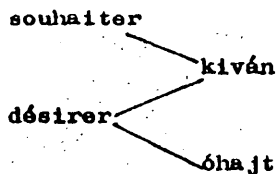
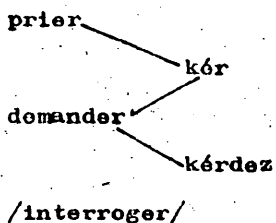
A magyar óra szó és néhány idegen nyelvi megfelelője a következő sémában ábrázolható, mutatva a jelentésstruktúra terjedelmének a különbségét:"

	eszköz	időpont	időtartam	tanítási időtartam
magyar	óra	óra	óra	óra
német	Uhr	Uhr	Stunde	Stunde
francia	montre	heure	heure	leçon

Az itt szereplő francia és német szavak összefüggése pl. a következő sémával is ábrázolható:



A poliszémia és a szinonímia összefüggése tehát nemcsak egy nyelven belül, hanem két nyelv párhuzamba állításával, kontrasztív eljárásokkal is megragadható.<sup>4</sup> Francia és magyar példákkal:



Természetesen ezek az ábrák elnagyoltak. Célunk nem is az, hogy a különböző jelentések közötti viszonyokat differenciáltan mutassuk be, hanem az, hogy a kontrasztív

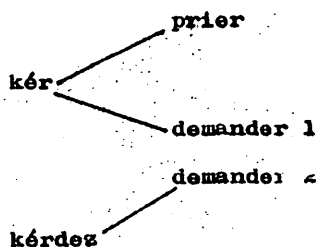
szempont/ok/ lehetséges érvényesítéséből levonjuk a lexicográfiai tanulságokat.

A poliszémia és a homonímia megkülönböztetésében a különböző egynyelvű francia szótárak nem egységesek.

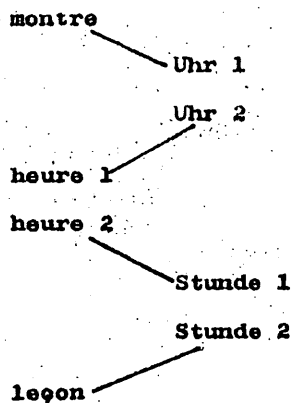
Pl. a plan főnevet a LEXIS öt címszóban mutatja be /öt homonimiáról van szó/, ugyanezt a főnevet a BORDAS két címszóban prezentálja, ezeken belül kettő, ill. három jelentéssel. Ugyanez látható a PETIT ROBERT-ben is, azaz a különbséggel, hogy a két szó poliszémiája /az egyes jelentések elkülönítése/ eltér a BORDAS-ban találhatóától.

A poliszémia és a homonímia megkülönböztetéséhez a kétnyelvű szótárakban a szinonímia jelensége hívható segítségül. Kiindulásul - mint az előbbi példák mutatják - az a megfigyelés szolgál, hogy egy nyelv különböző szavainak egy-egy rokon jelentése egy másik nyelvben egyetlen szóval fejezhető ki, illetve: egy szó különböző jelentései más nyelvekben külön szavakkal juthatnak kifejezésre a kontextusnak megfelelően. Feltételezésünk szerint: ha A nyelv  $x_1 \dots x_n$  szavainak B nyelvben  $y$  szó felel meg, akkor  $x_1 \dots x_n$  szinonimiája esetén  $y$  poliszémiájáról, az  $x_1 \dots x_n$  szavak közötti szinonímia hiányában pedig  $y_1 \dots y_n$  homonimákról beszélhetünk. Az egyik előző sémán bemutatva: prier és demandeur szinonim kapcsolatban állnak, mivel létezik olyan kontextus, amelyben felcserélhetők. Ez azt jelenti, hogy a kér ige francia szempontból több jelentésű.

Ugyanakkor a magyar kér és kérdez szinonimiája igen kérdéses: nehéz elképzelni olyan mesterkéletlen kontextust, amelyben feloszerélhetők volnának. Ez azt jelenti, hogy magyar szempontból a franciában meg kell különböztetni egy homonim demandeur 1 és demandeur 2 párt:



Hasonlóan alakul az előzőekben bemutatott francia és német szavak összefüggése is:



Azt persze egy francia nehezen fogja elfogadni, hogy két demandeur és heure szó létezik, ui. számára a jelentésbeli különbség egyáltalán nem nyilvánvaló.



Nyilvánvaló ugyanakkor az, hogy másféle poliszémia az, amelyben egy szó idegen nyelvi megfelelői szinonimák, s megint más az, amikor az idegen nyelvi megfelelők között szinonimiáról nem beszélhetünk.<sup>5</sup> A kérdés csak az, hogy ez utóbbi eset a homonimiától szinkron elvek alapján hogyan választható el.

Véleményem szerint ezen a ponton figyelembe kell venni a formai szempontokat, így pl. a szóképzési paradigmákat. Tehát ha  $x$  szó  $y_1 \dots y_n$  idegen nyelvi megfelelői között nincs szinonímia, felmerül a kérdés, hogy  $x$  szó milyen szóképzési sajátosságokat mutat. Ha különböző, vagy eltérő szóképzési paradigmákba tartozik, akkor  $x_1 \dots x_n$  homonimákat kell megkülönböztetnünk, elsősorban a szótár használatából fakadó didaktikai szempontok miatt; azonos szóképzési paradigma esetén  $x$  szó több jelentésű.

Igy pl. indokolt volna - a magyar-francia és francia-magyar szótárakban - demandeur 1 / = kér / és demandeur 2 külön címszóként való feltüntetése, hiszen a demande / s ugyanúgy a demandeur / főnév csak demandeur 1-hez kapcsolódik. Ugyanakkor heure 1 és heure 2 homonimaként való kezelése fölösleges, mivel pl. az horaire melléknév mind az időpont-, mind az időtartam-jelentésű heure főnévhez kapcsolódik; az heure szócikken belüli tagolásra viszont szükség van.

Egyáltalán nincs szükség a szócikken belüli tagolásra, ha egy szó több idegen nyelvi megfelelője szinonimiát mutat.

Az előzőekhez hasonlóan formális distinkciót jelent annak a figyelembe vétele, hogy egy szó különböző vonzati struktúrákkal jelenik meg; ennek a kifejtésére más alkalommal szeretnék sort keríteni.

J e g y z e t e k

- 1 A grammatikai referenciára nézve mérvadó lehet:  
A.S. Hornby: Oxford Advanced Learner's Dictionary, xvii-xxvii., Oxford University Press, 1974.  
A.S. Hornby: Guide Patterns and Usage in English /Second Edition/, Oxford University Press, 1975.  
P. Le Goffio - N. Combe McBride: Les constructions fondamentales du français, Hachette/Larousse, 1975.
- 2 Kahlmann, A.: La symétrie des relations dans un dictionnaire de synonymes, in: Le Français Moderne 46/3/1978/ pp. 250-255.
- 3 Benozédy I. - Fábíán P. - Rácz K. - Velosov M.: A mai magyar nyelv, Budapest, 1976.
- 4 Vö.: L. Hjelmslev: Essais linguistiques. Pour une sémantique structurale /1957/, in: Travaux du Cercle linguistique de Copenhague, vol. XII. /pp. 102-105 et 109-112/. Copenhague, Naturmetodens Sproginstitut Nordisk Sprog- og Kulturforlag, 1959.
- 5 Erre a következtetésre jut Gentilhomme, Y. és Tabory is a gépi fordítás problémáinak elemzése során: Le problème des vraies polysémies et la méthode du paramètre contextuel, in: La Traduction Automatique 1 /1961/ pp. 12-17.: "Nous dirons qu'il y a polysémie faible si l'ensemble des traductions possibles se compose des synonymes d'un mot, avec, naturellement, des différences de nuances. Sinon, nous dirons qu'il y a polysémie vraie." /p.9./ Ez utóbbin gyakran a homonimiát értik.



RÉSZTVEVŐK

NÉVSORA



- |                                 |   |
|---------------------------------|---|
| 18. Dávidházi Péter             | ELTE, Angol Tanszék, Budapest                               |
| 19. Durham Dávidné              | JATE, Angol Tanszék, Szeged                                 |
| 20. D. Egervári Piroska         | Dobó I. u. Általános Gimn., Pécs                            |
| 21. Egri Péter                  | ELTE, Angol Tanszék, Budapest                               |
| 22. Faluba Kálmán               | ELTE, Spanyol Tanszék, Budapest                             |
| 23. Fogarasi Miklós             | JATE, Olasz Tanszék, Szeged                                 |
| 24. Fülöp-Szántó Endre          | MKKE, Nyugati Nyelvek Tanszéke,<br>Budapest                 |
| 25. Galambos Ilona              | Közlekedési és Távközlési Főis-<br>kola, Győr               |
| 26. Gereben Ágnes               | MKKE Orosz Tanszék, Budapest                                |
| 27. Gorilovics Tivadar          | KLTE, Francia Tanszék, Debrecen                             |
| 28. Gulyás Istvánné             | Bartók Béla Zeneművészeti Szak-<br>középiskola, Miskolc     |
| 29. Halász Előd                 | JATE, Német Tanszék, Szeged                                 |
| 30. Halász Elődné               | JATE, Angol Tanszék, Szeged                                 |
| 31. Hansel István               | JATE, Német Tanszék, Szeged                                 |
| 32. Horváth Edit                | Zeneművészeti Szakközépiskola, Győr                         |
| 33. Jakócs Dániel               | JATE, Összehasonlító Irodalomtörté-<br>neti Tanszék, Szeged |
| 34. Janó István                 | JATE, Angol Tanszék, Szeged                                 |
| 35. Kászonyné Tóth-Mádi Rozália | JATE, Német tanszék, Szeged                                 |
| 36. Kenesei István              | JATE, Angol Tanszék, Szeged                                 |
| 37. Király Erzsébet             | ELTE, Budapest  |
| 38. Kiss Sándor                 | KLTE, Francia Tanszék, Debrecen                             |
| 39. Kocsány Piroska             | KLTE, Német Tanszék, Debrecen                               |
| 40. Kodolányi Gyula             | ELTE, Angol Tanszék, Budapest                               |

41. Komlósiné Knipf Erzsébet Tanárképző Főiskola, Német  
Tanszék, Pécs
42. Kovács Gyula Janus Pannonius Gimnázium, Pécs
43. Kulin Katalin ELTE, Spanyol Tanszék, Budapest
44. Kürtösi Katalin JATE, Összehasonlító Irodalomtör-  
téneti Tanszék, Szeged
45. Lax Éva ELTE, Olasz Tanszék, Budapest
46. Lengyel Béla ELTE, Összehasonlító és Világi-  
rodalmi Tanszék, Budapest
47. Linczényi Endre ELTE, Olasz Tanszék, Budapest
48. Lukovszki Judit ELTE, Romanisztikai Tanszék, Debrecen
49. Madarász Klára Kisfaludi Színház, Győr
50. Markovitsné Mátyás Klára Tanárképző Főiskola, Angol Tan-  
szék, Pécs
51. Marosvári Mária ELTE, Romanisztikai Tanszék, Debrecen
52. Martonyi Éva JATE, Francia Tanszék, Szeged
53. Márvány János JATE, Német Tanszék, Szeged
54. Masát András JATE, Német Tanszék, Szeged
55. Mátéfi Éva Mária Dobó I. úti Gimnázium, Pécs
56. Messmer András ELTE, Angol Tanszék, Budapest
57. Miseje Attiláné Tankönyvkiadó, Budapest
58. Morvay Károly ELTE, Spanyol Tanszék, Budapest
59. Müller József JATE, Német Tanszék, Szeged
60. Nagy Péter ELTE, Összehasonlító és Világi-  
rodalmi Tanszék, Budapest
61. Nagy Géza JATE, Francia Tanszék, Szeged
62. Németh Jenő JATE, Francia Tanszék, Szeged
63. Neményi Kázmér JATE, Olasz Tanszék, Szeged



- |                           |  |
|---------------------------|--|
| 64. Novák György          | JATE, Angol Tanszék, Szeged                                  |
| 65. Ogonovszky Istvánné   | II. László Gimnázium, Budapest                               |
| 66. Óvári Katalin         | ELTE, Olasz Tanszék, Budapest                                |
| 67. Pál József            | JATE, Összehasonlító Irodalom-<br>történeti Tanszék, Szeged  |
| 68. Pálffy István         | KLTE, Angol Tanszék, Debrecen                                |
| 69. Pálffy Miklós         | JATE, Francia Tanszék, Szeged                                |
| 70. Pintér Judit          | ELTE, Olasz Tanszék, Budapest                                |
| 71. Pintérné Vigh Éva     | Majakovszkij Kollégium, Szeged                               |
| 72. Pordány László        | JATE, Angol Tanszék, Szeged                                  |
| 73. Rónay Zsuzsa          | JATE, Angol Tanszék, Szeged                                  |
| 74. Rozsnyai Bálint       | JATE, Angol Tanszék, Szeged                                  |
| 75. Salusinszky Gábor     | ELTE, Olasz Tanszék, Budapest                                |
| 76. Sárközy Péter         | ELTE, Olasz Tanszék, Budapest                                |
| 77. Scholtz László        | ELTE, Spanyol Tanszék, Budapest                              |
| 78. Scholtz Lászlóné      | ELTE, Angol Tanszék, Budapest                                |
| 79. Skutta Franciska      | KLTE, Francia Tanszék, Debrecen                              |
| 80. Szabó Anna            | KLTE, Francia Tanszék, Debrecen                              |
| 81. Szabó Éva             | JATE, Angol Tanszék, Szeged                                  |
| 82. Szabó Tibor           | JATE, Filozófia Tanszék, Szeged                              |
| 83. Szaffkó Péter         | KLTE, Angol Tanszék, Debrecen                                |
| 84. Szávai János          | ELTE, Összehasonlító és Világi-<br>rodalmi Tanszék, Budapest |
| 85. Szegedi Maszák Mihály | MTA Irodalomtudományi Intézet, Bp.                           |
| 86. Szénási Ferenc        | Liszt Ferenc Zeneművészeti Főis-<br>kola, Budapest           |
| 87. Szendi Zoltán         | Tanárképző Főiskola, Magyar Tan-<br>szék, Pécs               |

- |                         |   |
|-------------------------|---|
| 88. Szilassy Zoltán     | KLTE, Angol Tanszék, Debrecen                               |
| 89. Szőnyi György Endre | JATE, Angol Tanszék, Szeged                                 |
| 90. Thomázy Erzsébet    | KLTE, Romanisztika, Debrecen                                |
| 91. Trócsányi Miklós    | Tanárképző Főiskola, Angol<br>Tanszék, Pécs                 |
| 92. Tusnádi László      | Zrínyi Ilona Gimnázium,<br>Nyékládháza                      |
| 93. Ungvári Tamás       | Színház és Filmművészeti Fő-<br>iskola, Budapest            |
| 94. Vajda György Mihály | JATE, Összehasonlító Irodalom-<br>történeti Tanszék, Szeged |
| 95. Vajda András        | ELTE, Francia Tanszék, Budapest                             |
| 96. Varga József        | KLTE, Német Tanszék, Debrecen                               |
| 97. Vig István          | ELTE, Budapest  |
| 98. Virágos Zsolt       | KLTE, Angol Tanszék, Debrecen                               |
| 99. Vörös Imre          | ELTE, Francia Tanszék, Budapest                             |
| 100. Zempléni Ferenc    | ELTE, Olasz Tanszék, Budapest                               |

## TARTALOMJEGYZÉK

Krónika .....	1
Bevezető /Nagy Péter/ .....	5

### PLENÁRIS ÜLÉS

NAGY GÉZA: Történetiség, filozófiai metodológia és recepció	11
BÉCSY TAMÁS: A dráma világának ontológiai jellemzőiről ....	22
KÜRTÖSI KATALIN: A fiatal Lukács s dráma liraiságáról .....	34
SZÁVAI JÁNOS: Vizió és metamorfózis /A fantasztikus irodalom két aspektusa/ .....	46

### IRODALMI SZEKCIÓ      "IRODALOM ÉS FILOZÓFIA"

#### I. GERMANISZTIKAI SZEKCIÓ 61

SZÖNYI GYÖRGY ENDRE: Irodalmi elemzés - kulturtörténet ....	62
SZAFFKÓ PÉTER: Realizmusigény és a XVII. század második felének angol dramaturgiája .....	74
PÁLFFY ISTVÁN: Az angol közgondolkodás és a "sentimental comedy" a XVIII. század első évtizedeiben .....	85
ROZSNYAI BALINT: Narrátor és narráció .....	96
ABÁDI NAGY ZOLTÁN: Entropikus dialektikabomlás a mai amerikai társadalomszatirában .....	109
SZILASSY ZOLTÁN: "Kórtársunk" Hamlet? /Néhány XX. századi Hamlet-értelmezés ontológiai és történetfilozófiai vetületének kérdéseivel/ .....	119
VIRÁGOS ZSOLT: A mitoszkritika, avagy a mélystruktúra mítosza .....	130

DÁVIDHÁZI PÉTER: Filozófiai előfeltevések René Wellek kritikaelméletében .....	142
H. SZÁSZ ANNA MÁRIA: A fenomenológia és a modern regény ..	156
BARÓTINÉ GAÁL MÁRTA: Schelling természetfilozófiája és a romantikus próza /Egy Hoffmann-mű értelmezése alapján/ .....	172
BERNÁTH ÁRPÁD: Irodalom és filozófia Herman Broch munkásságában .....	182
MASÁT ANDRÁS: Anarchista nézetek és irodalmi hagyományok a mai norvég prózában Jens Bjørneboe munkássága kaposán	192
JAKÓCS DÁNIEL: Henrik Ibsen és Ludwig Feuerbach .....	206
EGRI PÉTER: A paradoxon mint a szimbólum karikatúrája ....	214

## II. ROMANISZTIKAI SZEKCIÓ

BARÓTI TIBOR: Petrarca költői világképe és az orosz romantikus líra .....	230
VIGH ÉVA: Benvenuto Cellini és kora a "Vita" tükrében ....	242
PÁL JÓZSEF: Megjegyzések a neoklasszicizmus poétikájának kialakulásához .....	259
NEMÉNYI KÁZMÉR: Új szempontok az olasz dekadentizmus értékelésében .....	269
SZABÓ TIBOR: Az olasz reneszánsz és az értelmiség kozmopolita jellege Gramsci börtönnirásaiban .....	279
SÁRKÖZY PÉTER: Filozófia és irodalom kapcsolódása Gramsci életművében .....	290
BAKONYI GÉZA: Megjegyzések ideológia és irodalom kapcsolatahoz /Ignazio Silone a Korunkban/ .....	303

KULIN KATALIN: A kierkegaardi szemlélet Juan Carlos Onettinél	315
UJFALUSI NÉMETH JENŐ: Társadalmi dinamika és műstruktúra vi- szonya /Corneille: Médée/ .....	327
VÖRÖS IMRE: Descartes és Newton a XVIII. század műveltségében	351
MARTONYI ÉVA: A mitikus és a narratív viszonya Balzao "César Birotteau nagysága és bukása" című regényében .....	369
GORILOVICS TIVADAR: Zola találkozása a tudománnyal .....	384
SZABÓ ANNA: Paul Valéry és a megismerés útja .....	395
NYELVÉSZETI SZEKCIÓ <u>"NYELV ÉS KULTURA"</u>	407
ROT SÁNDOR: A két- és többnyelvűség lingvisztikai kérdései és a kulturális pluralizmus problémái .....	408
PORDÁNY LÁSZLÓ: Az idegen nyelv elsajátítása és az életkor	423
MARKOVICSNÉ MÁTYÁS KLÁRA: "Az angolszász népek kultúrája" o. tárgy helye és szerepe az angol szakos tanárkép- zésben .....	438
MORVAY KÁROLY: A spanyolországi kisebbségi nyelvek /katalán, gallego, baszk/ problematikája .....	450
FALUBA KÁLMÁN: Kisebbségi irodalmi nyelvek Spanyolországban: a gallego és a katalán .....	461
KISS SÁNDOR: Etimológikus szómagyarázatok a korai középkor- ban .....	473
FOGARASI MIKLÓS: Új filozófiai terminológia az olasz felvi- lágosodásban .....	484
SALUSINSZKY GÁBOR: Mondattani problémák Giovanni Verga "I Malavoglia" o. regényében .....	500

MESSMER ANDRÁS: A társadalom szerepe W.D. Whitney nyelv-	
szetében .....	514
FÜLEI-SZÁNTÓ ENDRE: Nyelvhasználat és értékháttér .....	527
BUDAI LÁSZLÓ: A beszédintenciók mint új tantervi feladatok	540
BÓKE GÁBORNÉ: A paralingvális kommunikáció kulturális vo-	
natkozásai .....	555
PÁLFY MIKLÓS: A poliszémia és a homonímia szótári kérdé-	
seiről a francia és a magyar nyelvben .....	567
Résztvevők névsora .....	575